Mircea MORARIU

CARTE CU
GINA PATRICHI





GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

MIRCEA MORARIU

CARTE CU
GINA PATRICHI

Coordonatorul seriei „Galeria teatrului românesc“:
FLORICA ICHIM

Redactare:
Florica ICHIM

Corectură:
Alexandru SKULTÉTY
Oana BORŞ

Revizie B.T.
Viorica-Rozalia MATEI

Procesare text:
Ciprian Nicolae DUICĂ

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

ISBN: 1220-4676

Tipărit la
Vizual-Graph S.R.L. – Bucureşti
www.vizual-graph.ro

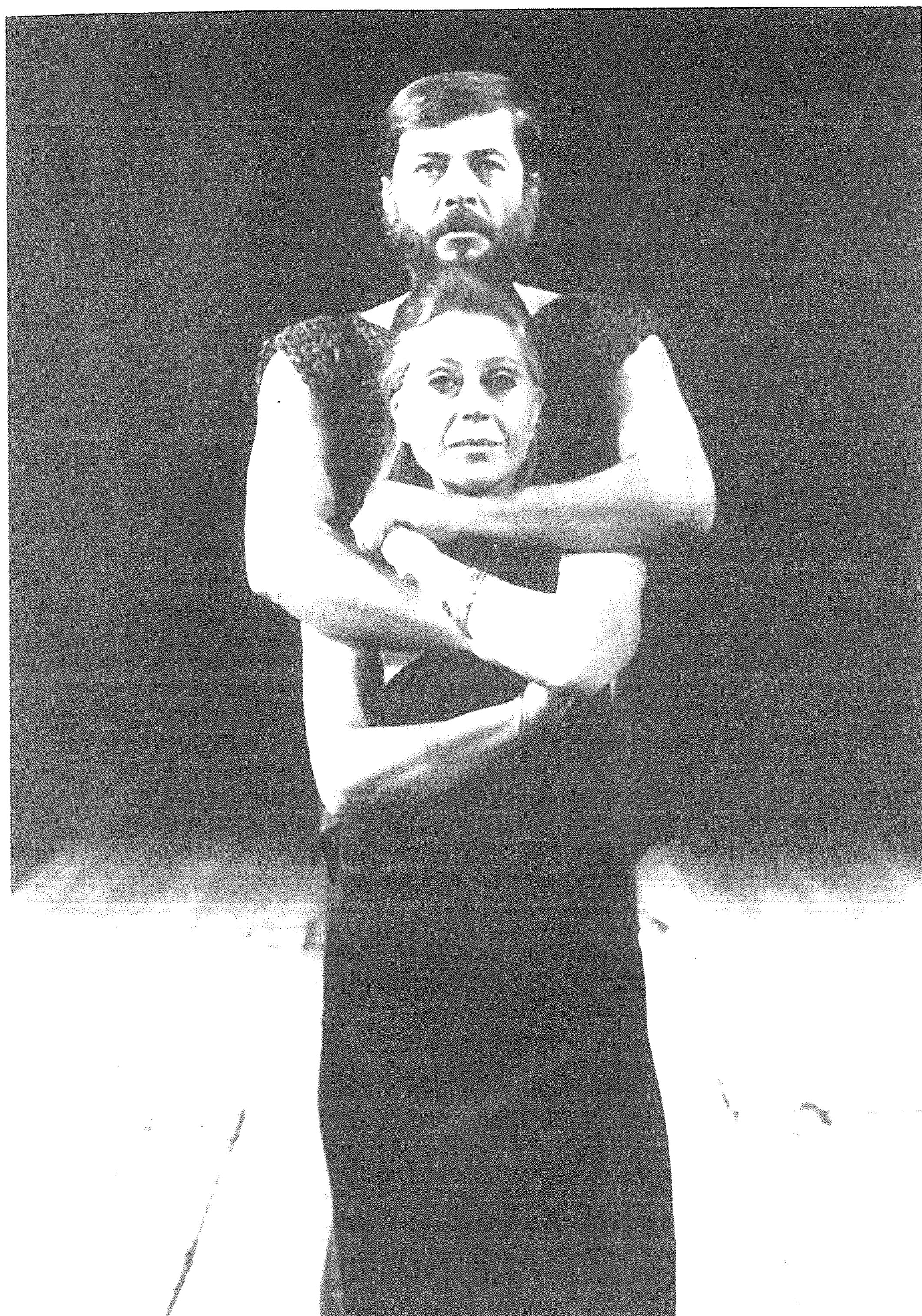
MIRCEA MORARIU

CARTE CU GINA PATRICHI

Ediția a II-a

Fundația Culturală „Camil Petrescu“
Revista „Teatrul azi“ (supliment)

București, 2009



I. Ceea ce s-ar putea numi destin

Nu am imaginea Bucureştiului interbelic decât din cărţi. Imaginea nu e deloc limpede, e mai degrabă caleidoscopică. Culorile sunt diverse, se amestecă năvalnic, îşi schimbă grabnic dominantele. Pe vremea copilăriei mele, se găseau de vânzare „caleidoscoape" de jucărie, pe care le numeam „ocheane". În interiorul lor, se aflau bucăţele de sticlă colorată, care se tot reordonau, în funcţie de mişcările pe care le imprimai jucăriei. Aşa precum printr-un *ochean* din acela de masă plastică şi sticlă, văd eu acum, graţie lecturilor de tot felul, imaginea Capitalei dintre cele două războaie mondiale.

Poate ca uneori să predomine Bucureştiul după-amiezii de august din romanele lui Camil Petrescu ori Bucureştiul bătăilor cu flori despre care vorbea tot Camil. Ori cel al Căii Victoriei, preferat de Cezar Petrescu. Bucureştiul cosmopolit şi sofisticat, loc al intrigilor de tot felul, din *Athénée Palace*, romanul-documentar al lui Rosie G. Waldek. Bucureştiul lui Mihail Sebastian din *Accident*. Ori Bucureştiul cel trist şi ostil, acoperit de zăpada murdară, în care totul se prăbuşeşte sub povara istoriei, Bucureştiul din *Jurnalul* aceluiaşi Sebastian. Bucureştiul pe ale cărui artere principale puteau fi văzute automobile negre, luxoase, care circulau orgolioase pe lângă trăsurile patriarhale. Bucureştiul despre care vorbeşte elveţianul Christian Heller în romanul său *Muzica înghiţită*. Bucureştiul în care ţigănci care vindeau flori erau agresive doar atunci când îşi pofteau clienţii cu apelativul „Conaşule, conaşule!". Bucureştiul cu al său Ateneu ori cu celebrul ARO, cu pasajul Villacros şi magazinele de coloniale în care se simţea mirosul plăcut al mărfurilor aduse de departe şi Bucureştiul a cărui emblemă erau Lipscanii şi pieţele din jur. Bucureştiul Căii Victoriei despre care Ivor Porter (cf. *Operaţiunea Autonomous. În România pe vreme de război*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008) scria că „aici îşi făceau românii cumpărăturile mai de soi, îşi aranjau părul, îşi întâlneau prietenii, sperau să întâlnească prieteni, beau cafele la mese înşirate pe trotuar, ieşeau

BUCUREŞTIUL ANILOR '30



Calea Victoriei cu Teatrul Național



Calea Victoriei dimineața

Calea Victoriei la orele după-amiezei



Palatul Sturdza



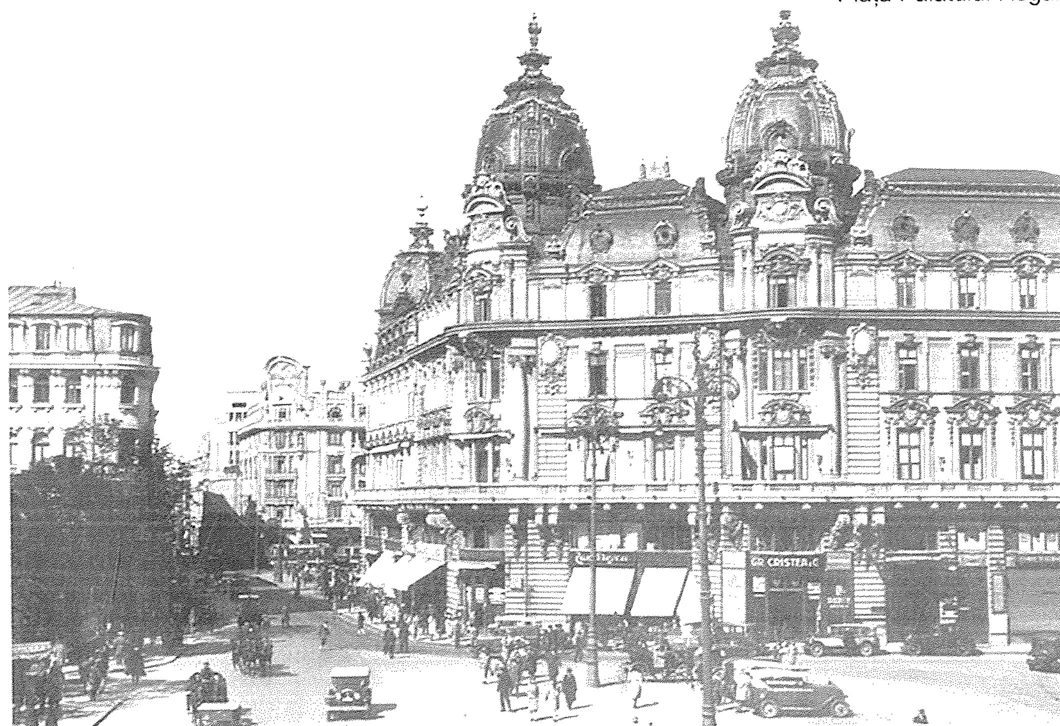


Piața Izvor

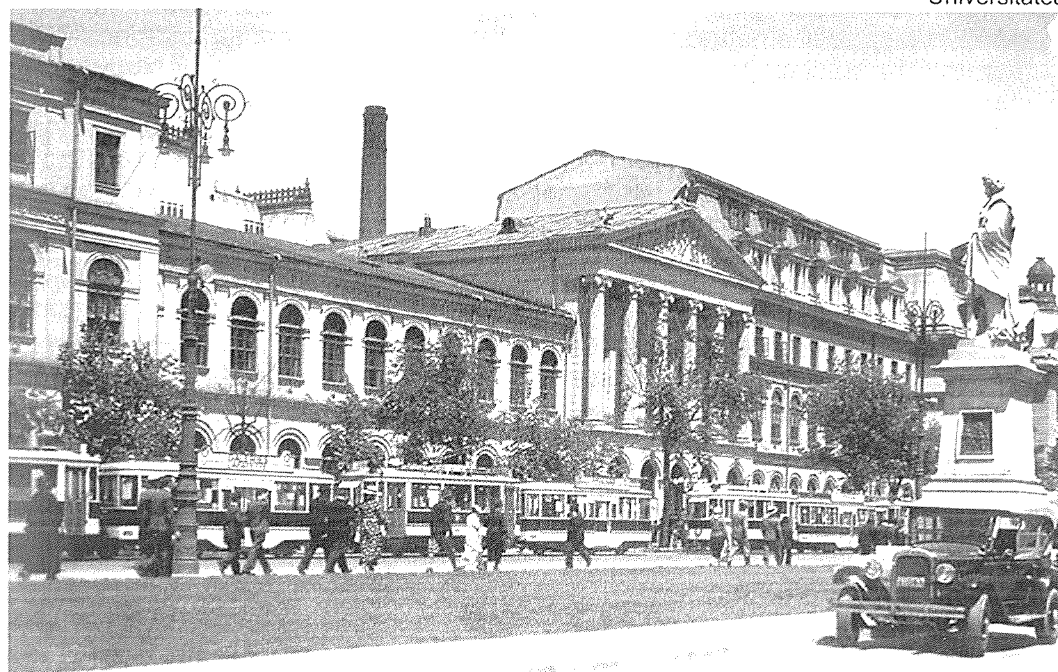


Piața Senatului

Piața Palatului Regal



Universitatea



seara la promenadă şi, foarte rar, demonstrau în cursul dimineţii, făceau tot ce te puteai aştepta de la un popor latin. Era un amestec de case cu un etaj, rămase în picioare din secolul trecut în curţile lor umbrite, de cafenele, restaurante, biserici ortodoxe pe lângă care românii treceau închinându-se, alături de Academia Regală, în stil pseudoclasic, Teatrul Naţional, Sala de concerte, noul Palat Regal, desfăşurat pe lungime, dar scund, apoi ministerele, uşor de identificat după poliţiştii din gheretele din faţă, cu toate că ...orice familie mai de vază putea să-şi angajeze un poliţist să-i stea de pază la poartă. Tot aici se afla Palatul Telefoanelor, făcut de americani, despre care se spunea că era dotat cu ascensoare rapide". Bucureştiul în care storurile librăriei aveau dungi roşii şi erau coborâte în faţa vitrinei, proprietarul sperând că astfel se va putea apăra de vipie, şi Bucureştiul în care vânzătorii cu şorţuri albe îşi expuneau marfa pe trotuar. Bucureştiul doamnelor elegante şi Bucureştiul muncitorilor osteniţi de la Laromet.

În caleidoscopul acesta, „Micul Paris" face repede loc atmosferei patriarhale. În caleidoscopul cu pricina, contrastele sunt de domeniul firescului.

La începutul lunii iulie a anului 2008, am petrecut câteva zile într-un Bucureşti toropit de căldură şi care e tare departe de ceea ce ar trebui să fie o Capitală europeană. Mersesem cu treburi, cu dorinţa de a afla cât mai multe lucruri care să-mi slujească la scrierea cărţii pe care tocmai aţi început s-o citiţi. În răstimpul dintre orele petrecute în biblioteca UNATC şi vizitele făcute apropiaţilor doamnei, actriţei despre ale cărei creaţii, mare iubitoare a Bucureştiului, doream să scriu, furam şi câteva ore pe care le dedicam lecturii. Dintr-o librărie din zona centrală, am cumpărat o carte ce tocmai apăruse la Editura Humanitas. Cartea se cheamă *Memoriile unui antisemit*, e scrisă de Gregor von Rezzori, om de o etnie amestecată. Pe numele său real Gregor Arnulph Hilarius d'Arezzo, viitorul scriitor s-a născut în 1914 în Bucovina, pe atunci parte a Imperiului Austro-Ungar. Şi-a făcut studiile la Viena, dar a petrecut o vreme şi la Bucureşti, ocazie de a se îndrăgosti de Capitala României. Două dintre cele cinci capitole ale romanului se petrec la Bucureşti. Se numesc „Tinereţe" şi „Pensiunea Löwinger". Nimic mai firesc deci decât să găsim şi în această carte o descriere a Bucureştiului interbelic, a vieţii sale complicate, a marilor restaurante, precum Capşa. Numai că şi la Capşa lumea se împărţea în două, aşa cum ne spune Sergiu Singer, fost scenograf la fostul Teatru al Tineretului, artist plastic devenit între timp şi romancier. La Capşa erau, pe de o parte, „domni", aceştia fiind „oameni de afaceri", şi „bărbaţi", adică „actori şi scriitori care făceau *cenaclu* la câte o masă, acoperind cu discuţia lor zumzăitul străzii". Dar mai era şi Bucureştiul cârciumioarelor la şosea din cântecele lui Jean Moscopol sau Cristian Vasile. Cârciumioare în care se mânca bine şi ieftin. Citez un fragment ce mi se pare relevant pentru Bucureştiul în care a poposit eroul romanului, nicidecum un antisemit, cum ne-ar lăsa să înţelegem titlul. „Încercam să nu mă gândesc de câte luni eram în Bucureşti. Ziua sosirii îmi rămase întipărită în minte. Aveam ceva bani la mine, strecuraţi de mama în buzunar, deci nu exista vreun motiv să-mi fac griji pentru ziua de mâine; mi-am trimis bagajele de la Gară la hotel şi am ieşit să umblu pe străzi liber ca pasărea cerului. Strada, Calea Griviţei, m-a întâmpinat cu tot farmecul jerpelit al bătrânilor Balcani. Eram încântat. Vedeam, simţeam, miroseam Orientul Apropiat. O dimensiune a lumii care până atunci ţinea de basm devenise realitate palpabilă, filtrată, e adevărat, printr-un gunoi al modernităţii în care tot ceea ce era îndoielnic în civilizaţia aceasta tehnocratică ieşea la iveală, se degrada, se strica şi totuşi clocotea de viaţă, de culoare, de aventuri. Din furnicarul de gură-cască, trecători şi negustori ambulanţi ţinându-se scai după ei, cerşetori, vagabonzi, batali, găini, câini care mai primeau câte un picior, birjari pocnind din bice, ciorchini de ţărani în căruţe uruitoare, automobile claxonând nebuneşte, mi-a apărut în faţă o tânără ţigancă. Era frumoasă ca o cadră: ochi focoşi, dinţi albi, păr negru ca pana corbului, salbă de argint scânteietoare. Cu braţul mlădios îndoit pe care mâneca largă a cămăşii alunecase dezgolindu-l, sprijinea un coş uriaş plin cu porumb fiert, pe care-l purta pe creştetul strălucitor. Pielea îi era aurie ca porumbul din coş. Privind trecătorii drept în ochi cu un surâs neruşinat, striga în gura mare *«păpuşoi!»*. Nimeni nu cumpăra nimic."

Ce frapează în această descriere? Exact impresia de caleidoscop. Bucureştiul era atunci un amestec insolit de oraş monden – cu multe teatre, terase, grădini, cu cinematografe în care rulau filme de ultimă oră, căci Capitala României, deşi situată în ceea ce îndeobşte, deşi nu tocmai corect, se cheamă Balcani, era o Capitală occidentală – şi cartiere calme, unde se ajungea, în cel mai bun caz, cu tramvaie care circulau încet, înaintând cu dificultate.

În acel Bucureşti ferit de agitaţia marilor bulevarde, locuiau oamenii „de toate zilele". Casele lor nu erau luxoase, în schimb erau obligatoriu curate şi îngrijite. Viaţa în aceste cartiere avea ceva patriarhal. Locuitorii lor nu erau bogaţi, dar nici nu se temeau de ziua de mâine. Nu le era acestor locuitori la îndemână luxul. Dar în aceste cartiere, în anul 1936, încă „se trăia, şi se trăia bine şi tot nu se vedeau nori negri de la Răsărit", aşa după cum scrie Sergiu Singer în romanul său *Pioneze şi hârtie albastră* (Editura Humanitas, Bucureşti, 1996).

Într-un astfel de cartier locuia familia Patrichi. La începutul anului 1936, ea număra trei membri. Capul familiei se numea Grigore, avea în acel an treizeci şi şase de ani şi era laborant la Facultatea de Chimie Industrială a Politehnicii. Familiarii îi spuneau Conu' Guţă. Soţia lui se numea Elena, dar apelativul obişnuit era Puica. Era frumoasă şi, până mai ieri, avusese o talie de invidiat. În familie se născuse deja un băiat, ce se chema Mircea. În primăvara anului 1936, era aşteptat un al doilea copil. Cineva le-a ghicit soţilor Patrichi în cafea şi le-a spus că va fi fetiţă.

Ghicitoarea nu s-a înşelat deloc. La **8 martie 1936**, se năştea fiica familiei Patrichi. Cea pe care o vor boteza Eugenia Margareta Elena şi pe care o vor striga cu toţii Gina. Curând, cineva îi va spune, mai în glumă, mai în serios, „Gina-Regina". Nu ştia ce profeţie face!

Existenţa şi-a continuat cursul obişnuit. Asta până către sfârşitul anului 1939, în pofida faptului că, încă din 1938, viaţa în Bucureşti era mai puţin calmă decât până atunci. Erau destule semne că începea o nouă epocă. Martha Bibescu nota în *Jurnalul* său că 31 decembrie 1939 „ a fost ultima zi a anului mort, care a ucis pacea" şi profeţea că „ ne ducem de-a dura, ne ducem de-a dura".

Dar Mircea şi Gina, copiii familiei Patrichi, erau departe de aceste frământări ori profeţii sumbre. Nu prea îi interesa ce scria în *Universul*, ziarul la care era abonată familia. Fireşte, viaţa scrie mereu poveşti noi, dar deocamdată povestea în care se aflau cei doi era una obişnuită. Chiar dacă Gina era niţeluş băieţoasă, deşi firavă. La serbarea de la sfârşitul clasei întâi, Gina recitase *Greierele şi furnica*, dar niciun cronicar nu ne-a lăsat vreo notă despre performanţa ei artistică de atunci. Copiii erau duşi la cinema, dar şi la teatru. Şi, într-o bună zi, le-a venit ideea să se joace „de-a teatrul", să facă şi ei ceea ce văzuseră că fac actorii de la Teatrul „Muncă şi Voie Bună", situat nu departe de casă, la spectacolele cărora fuseseră însoţiţi de părinţi. Fireşte că au avut succes. Îi încurajau spectatorii „voluntari".



Care mai cereau şi bisuri. Încurajările au dat roade, şi *Greierele şi furnica* a cedat curând locul în repertoriu unor şlagăre în mare vogă la vremea aceea.

Mircea, Gina şi prietenii lor mergeau şi la cinema şi obligatoriu se jucau şi „de-a filmul". Jocul le era tulburat tot mai adesea de sirenele ce anunţau alarme aeriene. Precum personajele din romanul lui Sergiu Singer, şi familia Patrichi începuse să dea o altă întrebuinţare piunezelor şi hârtiei albastre, folosite până de curând spre a-i apăra, pe ei şi lucrurile din casă, de razele puternice ale soarelui. Geamurile trebuiau acum să poarte hârtia de camuflaj împotriva atacurilor aeriene care se apropiau şi de Capitală.

Lucrurile se complicaseră foarte tare în anul 1944. Elevii primiseră vacanţa mare cu mult înainte de data firească, încă din luna martie, iar raidurile avioanelor inamice deveniseră zilnice. Viaţa păstra totuşi o aparenţă de normalitate, teatrele îşi continuau reprezentaţiile, era în plină desfăşurare stagiunea de vară.

În ziua de 23 august 1944, nimic nu părea neobişnuit pentru omul de rând. Magazinele deschiseseră la ora fixată, ziarele apăruseră cu aceleaşi comunicate optimist-triumfaliste vizate de cenzură; după ce de pe placa deja veche se difuzase *Tatăl nostru* rostit de o voce tandră de copil, Radioul îşi desfăşura programul normal. În biroul său, N. Rădulescu, zis Bebe, directorul de programe de la Radio Bucureşti, făcea deja pregătirile în vederea momentului în care începeau emisiunile de după-amiază. În ceea ce azi se cheamă „grilă", figurau „Ora Germaniei", dar şi un spectacol de teatru la microfon. N. Rădulescu aflase că directorul general, Vasile Ionescu, fusese chemat de urgenţă la Palatul Regal, dar faptul nu-i provocase emoţii ieşite din comun. Astfel de chemări erau oarecum fireşti. Directorul de programe habar nu avea de agitaţia din zona Palatului, care nu-i scăpase însă lui Eugen Cristescu, dar nici reprezentanţilor deloc puţini ai serviciilor secrete germane. La un moment dat, directorul de programe a fost chemat telefonic de superiorul său, care i-a cerut să anunţe transmiterea unui comunicat important pentru ţară. N. Rădulescu a redactat textul şi s-a îndreptat spre „emisie", ca să-l înmâneze pentru citire unuia dintre crainicii de serviciu. Dar, stupoare, cei doi speakeri, Soare şi Frăţilă, erau de negăsit. Dezamăgit, directorul de programe s-a aşezat în faţa microfonului şi a citit el însuşi anunţul celebru – *Atenţiune, lăsaţi aparatele deschise! Vom transmite un comunicat important pentru ţară!* Anunţul a fost repetat de câteva ori, intercalat de cântece patriotice. Ofiţerul neamţ ce răspundea de „Ora Germaniei" era nedumerit.

În sfârşit, după o lungă aşteptare, de la Palatul Regal a sosit placa ce conţinea înregistrarea *„Proclamaţiei către Ţară"* a Majestăţii Sale Regelui, Proclamaţie ce anunţa ruperea alianţei cu Puterile Axei. Textul *Proclamaţiei* a fost redifuzat de câteva ori. Au sosit apoi alte şi alte comunicate, inclusiv lista noului Guvern, cel condus de generalul Sănătescu. N. Rădulescu le-a citit, iar apoi ele au fost reproduse fără poticneli de tânărul Georgescu-Paleologu, crainicul de limba franceză, care trecuse întâmplător pe la Radio şi care le-a tradus la prima vedere, aşa încât Lumea avea să afle repede de schimbarea de la Bucureşti. Pe străzi, oamenii îşi exprimau bucuria. Credeau că, în sfârşit, era pace. Din păcate, curând le va fi dat să constate că nu era aşa. Au urmat bombardamentele, iar printre casele atinse s-a numărat şi cea a familiei Grigore Patrichi. Pe lângă multe altele. Au fost distruse în întregime ori grav afectate şi clădiri importante, precum cea a Radioului ori a Teatrului Naţional.

Pentru familia Patrichi, începea o perioadă dintre cele mai dificile. Era greu de găsit o casă de închiriat. Chiriile erau mari. Preţurile creşteau, iar familiei îi era tot mai anevoie să facă faţă cheltuielilor de tot felul. Au fost adăpostiţi la rude ori la prieteni, dar lucrul acesta l-a amărât foarte tare pe capul familiei, Conu' Guţă. România trecea prin clipe de mare încercare. Războiul nu se sfârşise, iar când acesta s-a încheiat cu adevărat, ţara se pregătea să intre în lunga noapte a regimului comunist. „În Marea Britanie şi în Statele Unite – scrie Dennis Deletant (cf. *Aliatul secret a lui Hitler – Ion Antonescu şi regimul său*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008) –, exista o simpatie largă faţă de Uniunea Sovietică, care furnizase cea mai mare contribuţie militară în luptele terestre la înfrângerea lui Hitler. Comentariile nefavorabile din unele ziare britanice cu privire la comportamentul sovieticilor în ţările ocupate de ei la sfârşitul războiului au fost descurajate până la începutul Războiului Rece. Efortul militar al României de partea Aliaţilor după lovitura de la 23 august 1944 a trecut neobservat. Într-o corespondenţă pentru *The Sunday Times*, publicată la 7 ianuarie, trimisul special al ziarului scria: *«În general, nu se recunoaşte că, dintre naţiunile care luptă astăzi împotriva Germaniei în Europa, România este pe locul patru în privinţa numărului de ostaşi mobilizaţi. Ea are paisprezece divizii de luptă împreună cu armatele ruseşti, în timp ce Franţa, de pildă, are doar şapte divizii pe câmpul de luptă.»*"

Dennis Deletant ne oferă şi o posibilă explicaţie a fenomenului: „Această lipsă de recunoaştere putea fi atribuită faptului că, până la lovitura regelui Mihai împotriva lui Antonescu, România luptase ca aliat al Germaniei împotriva Uniunii Sovietice. În unele cercuri ale *Foreign Office*-ului, lovitura a fost văzută drept oportunism militar şi manevră politică – intrarea de partea Aliaţilor pe la spatele Armatei Roşii, pentru a împiedica ocupaţia sovietică şi a păstra integritatea teritorială a ţării."

Percepția era, cu siguranță, greșită, dar ea a permis sovieticilor să joace cazaciocul pe teritoriul României. La 30 decembrie 1947, liderii comuniști, sprijiniți de Moscova (în speță, Petru Groza și Gheorghe Gheorghiu-Dej), obțineau abdicarea forțată a Regelui, ultimul obstacol în calea sovietizării României. Se adeverea profeția Martei Bibescu – „ne duceam de-a dura".

Imediat după proclamarea Republicii Populare Române, a început o operație sălbatică de demolare a tot ceea ce fusese bun în România interbelică. Bucureștiul dintre cele două războaie va deveni doar o relicvă, așa cum apare el în peregrinările Vicăi Delcă din romanul *Dimineață pierdută* al Gabrielei Adameșteanu. De toate acestea, Gina Patrichi își va aminti mai târziu din ceea ce se cheamă „rațiuni profesionale". Dar nu numai.

România interbelică dispunea de un bun sistem de învățământ. Prin „reforma" din 1948, acest sistem a fost distrus. Drept pentru care multe licee de elită au fost private de profesorii de odinioară. Au fost transformate în așa numite „școli medii", multe cu profil industrial. Gina Patrichi s-a înscris la o astfel de școală medie cu profil de chimie. A contat, probabil, în opțiunea ei ocupația tatălui, dar și faptul că, în vremurile acelea tulburi, era bine să ai o meserie.

Asta nu putea însă s-o împiedice pe Gina Patrichi să frecventeze în continuare sălile de teatru sau de concert ori cinematografele. Chiar dacă în repertoriile teatrelor era multă dramaturgie sovietică de propagandă, chiar dacă filmele nu erau tocmai de cea mai bună calitate.

Nutrea în secret dorința de a deveni actriță. Iar în vara anului 1952, când a absolvit școala medie, s-a înscris, în ultima zi, la concursul de admitere la Institutul de Teatru, aflat pe vremea aceea chiar în cladirea în care funcționa Teatrul Municipal, ce avea să se cheme, peste ani, Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra". Teatru ce va însemna enorm pentru existența ei.

A fost declarată admisă și repartizată la clasa unei mari actrițe, profesoară recunoscută pentru competență, Aura Buzescu. În primii doi ani, lucrurile au mers fără probleme. Profesoara era mulțumită de studentă, studenta devenise tot mai sigură de faptul că făcuse o bună alegere. Nu se simțea deloc rău alături de colegii ei de facultate, cei care, peste ani, se vor numi „promoția de aur". Dar, la un moment dat, Gina Patrichi s-a împrietenit cu o colegă de la o altă secție a Institutului și împreună au început să frecventeze grădinile de vară și restaurantele din centrul Bucureștiului. Aici, cântau artiști recunoscuți, iar cele două tinere cam uitau ce înseamnă ora târzie a nopții. Cum se spune, își pierdeau cam prea des ceasul. Drept pentru care, a doua zi dimineața, studentei Gina Patrichi îi era tot mai greu să fie prezentă la timpul potrivit la orele de curs. La Institutul de Teatru, unde profesorul lucrează cot la cot cu studentul, aceste întârzieri nu puteau trece neobservate. Era o zi ca orișicare când profesoara a intrat la


Studentă

clasa ce ar fi trebuit să repete sub conducerea lui Vlad Mugur, pe vremea aceea lector universitar. Nu se repeta nimic. Studenții și Vlad Mugur așteptau. Profesoara, mirată, a cerut explicații și a aflat că iarăși întârziase Gina Patrichi. Că nu se putea repeta, din pricina absenței ei. Ca urmare, doamna Aura Buzescu a cerut rapid exmatricularea studentei, fără a mai ține seama de faptul că era vorba despre una dintre cele mai bune eleve ale sale.

Pentru Gina Patrichi, au început zile dintre cele mai dificile. Era părăsită de prieteni. Nu-și mai găsea rostul în viață. A început să-și caute de lucru. Era, cu oarecare rezerve, acceptată, mai ales când se vedea că solicitanta era fostă studentă la teatru. Prejudecăți de tot felul îi făceau viața amară. Se părea că destinul ei artistic era încheiat, că „noroiul" biruise „cerul", ambele existând în fiecare om, așa după cum spune undeva Gustav Mahler. Nu în proporții egale și nu în chip asemănător. Îi dădea fiori ideea că nu va mai putea juca decât pe scenele unor case de cultură ori „atenee populare", cum li se spunea în epocă. Pe Aura Buzescu continua s-o admire. O vedea pe scena Naționalului, care funcționa pe atunci în actuala sală a Teatrului „Odeon", strălucind în *Cei din Dangaard*. Mereu își propunea s-o caute. Aveau să se întâlnească peste ani, într-o ipostază pe care Gina Patrichi nici că și-o putuse imagina în clipa în care i se comunicase decizia îndepărtării ei din facultate. Se vor revedea după ce Gina Patrichi va debuta ca actriță a Teatrului „Bulandra".

Se va dovedi curând că lucrurile pot lua o altă turnură. Destinul nu-i era Ginei Patrichi atât de potrivnic pe cât se arătase. Tânăra a fost chemată la Galați, unde tocmai se înființase un nou teatru și unde fusese repartizat ca regizor Valeriu Moisescu. El o știa bine pe Gina Patrichi, căci fuseseră colegi de institut. Îi despărțea doar un an. I-a fost greu Ginei să părăsească Bucureștiul, dar șansa de a juca pe scena unui teatru era ca un miracol și nu-i putea da cu piciorul. Aici, viața de actriță profesionistă o va schimba pe Gina Patrichi. Actrița va învăța ce înseamnă disciplina și rigoarea, chiar dacă nu va sacrifica total latura boemă. Dar nu se va juca nicio clipă cu profesia ei. Pentru ea va sacrifica totul. La Galați, printr-o întâmplare amuzantă, îl va cunoaște pe tânărul avocat Victor Anagnoste, care tocmai se transferase de la Bârlad. Cei doi se vor căsători în anul 1959, la data de 12 iulie. Într-o emisiune de televiziune realizată pentru postul public de Luminița Velciu și Mihai Tatulici și difuzată în cursul anului 1994, avocatul Victor Anagnoste mărturisea: *„Acolo, la Galați, am trăit perioada cea mai intensă a relațiilor noastre. Gina dorea ca eu să înțeleg neapărat puterea artei ei. Aproape în fiecare seară îmi citea poezii și piese de teatru, cu vocea ei inconfundabilă și cu posibilitățile ei deosebite de a nuanța fiecare cuvânt, de a pune în valoare ideile de fond ale unei pagini literare. Lângă ea m-am sensibilizat treptat și am izbutit chiar să mă înalț și să ajung la acea lume de trăire spirituală unde este foarte mult loc pentru iubire".* Lucruri pe care soțul actriței le-a subliniat și într-o întrevedere pe care am avut-o cu domnia-sa la începutul verii anului 2008.


Mamă


Cu fiica Oana şi soţul Victor Anagnoste

În anul 1966, se va naşte fiica lor, Oana. *„Oana a fost în multe momente alături de mine cu o tandreţe care mi-a fost de mare folos"*, spunea undeva actriţa, care nuanţa: *„Am fost atât de pasionată de profesie încât tot ce am primit ca iubire de la Victor, soţul meu, şi de la fiica mea Oana, a fost un cadou imens pe care l-am luat şi l-a îndreptat înspre teatru, tot înspre oamenii cărora le dădeam, seară de seară,sentimente, pasiuni, iubire, ură, până la apogeu"*. Relaţia dintre cei doi soţi a avut şi momente de cumpănă, dar cu înţelepciune au trecut împreună peste ele. *„Mai târziu, când din cauza unor neînţelegeri* – declara în cadrul emisiunii de televiziune menţionate Victor Anagnoste – *am încercat să ne despărţim, ne-am dat seama că eram deja un cuplu sudat şi am renunţat. Din acel moment am înţeles mai bine sensul vieţii şi menirea fiecăruia, în special atunci când e vorba de a trăi pentru artă. Toate aceste fiinţe, care au o dotare specială, îndreptată spre creaţie, cum era cazul Ginei, au în acelaşi timp şi o patimă devoratoare în modul în care îşi trăiesc viaţa. Şi această patimă tinde să îi atragă, să-i diminueze şi să-i facă de neînţeles pentru cei din jur. În viaţa de familie trebuie găsită posibilitatea de a rezista acestei patimi, pentru că altă soluţie nu există. Toţi oamenii de artă au trăiri speciale, trăiri care sunt o fericire şi totodată un mare necaz pentru ei. Un actor, urcând treptele scenei seară de seară şi intrând cu trăire intensă în pielea unui personaj, cade apoi epuizat pe altarul lui de sacrificiu. Cei din jur trebuie să înţeleagă că în acele momente el este ieşit dintr-o zonă firească omului obişnuit. Am fost alături de Gina în toate momentele ei grele sau bune, am ajutat-o cu un sfat sau cu un simplu cuvânt de încurajare. Aşa se face că şi ea, cuprinsă de o intuiţie specifică femeii, a ales o cale: să rămână alături de mine. Ea a împodobit această intuiţie cu încercarea reuşită şi de o fermecătoare spontaneitate de a convieţui împreună cu mine timp de peste trei decenii, iar viaţa mea în jurul ei a fost cât se poate de plăcută şi de fericită".*

Şi acum, soţul actriţei mărturiseşte, aşa după cum am văzut, cu emoţie cât de mare a fost influenţa ei asupra devenirii lui ca om îndrăgostit de artă. Adesea, acasă, la Galaţi, tânăra actriţă susţinea recitaluri de poezie doar pentru soţul ei. Care o va urma curând la Bucureşti, căci în anul 1964 Gina Patrichi a devenit actriţă a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra". Norocul ei avea acum două nume: Valeriu Moisescu, acelaşi Valeriu Moisescu, dar şi Liviu Ciulei, tocmai numit director al unui teatru pe care voia să-l facă unul fără egal.

II. Actriţă la Galaţi

În anii '50, s-a luat decizia dezvoltării reţelei teatrale naţionale, fiind astfel creat un număr semnificativ de noi astfel de instituţii de cultură. Adesea, promoţii întregi de absolvenţi ai Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti erau repartizate în grup în provincie, pentru a asigura ceea ce, în limbaj funcţionăresc, se numeşte „personalul artistic" al noilor teatre. Desigur, cum ceea ce era posibil în spectacolele de absolvenţă – adică preluarea rolurilor „de vârstă" de către tineri care făceau astfel compoziţii – nu se putea produce şi pe scena unor teatre profesioniste. „Grosului", reprezentat de tineri, li se alăturau fie actori cu pregătire superioară ce jucaseră odinioară în Capitală, în numeroasele teatre particulare, dar, din varii motive (ce ţineau adesea de „dosar"), nu îşi mai găsiseră un loc în Bucureşti, fie de actori necalificaţi, recrutaţi dintre cei ce se făcuseră remarcaţi în spectacole de amatori, fie dintre cei ce hotărau să se transfere de la alte instituţii, în căutarea norocului. „Schimbi locul, schimbi norocul", glăsuieşte un vechi proverb românesc. Mulţi au fost actorii care i-au dat crezare, au încercat să îl pună în practică, cu rezultate ce i-au confirmat ori nu realitatea.

În toamna anului 1955, era proiectată deschiderea a două noi teatre de limbă română. E vorba despre Secţia română a Teatrului de Stat din Oradea şi de Teatrul Dramatic din Galaţi. Astfel încât absolvenţii promoţiei 1954–1955 a institutului bucureştean au optat fie pentru Oradea, fie pentru Galaţi. „După terminarea anului IV de facultate, în 1955 – scrie Valeriu Moisescu în cartea sa *Persistenţa memoriei* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi Revista „Teatrul azi", Bucureşti, 2007) – am plecat, împreună cu actorii Mihai Păladescu, Ştefan Bănică, Genoveva Preda, Matei Alexandru, Dana Comnea, Vera Varzopov şi Valeriu Grama, la Galaţi, unde se înfiinţa un nou teatru."

Spusele regizorului sunt întărite în aceeaşi carte de Valeriu Grama, citat cu următoarea mărturie: „Când promoţia mea a terminat facultatea, în 1955, putem

spune că am avut o mare şansă. În anul acela, s-a înfiinţat Teatrul de Stat din Galaţi şi Secţia română a Teatrului de Stat din Oradea. La Galaţi şi la Oradea, a plecat o bună parte a promoţiei de actori care absolvea în acel an. Valeriu Moisescu a mers cu noi la Galaţi, iar Radu Penciulescu la Oradea. Perioada de la Galaţi are şi aspectele ei pline de haz, pline de farmec. Cei mai mulţi aveam porecle. Ştefan Bănică-tatăl, fireşte, se ocupa cu denumirea prin poreclă. Mie, de exemplu, îmi spuneau Vrăbiuţă sau Brăbete, iar lui Valeriu Moisescu – Acvilu Virilu."

Cei care au hotărât să plece la Oradea erau oarecum favorizaţi de faptul că teatrul de acolo beneficia de o clădire luxoasă, din acelea de teatru de tip bombonieră, proiectate de o celebră casă austriacă de arhitectură, aceeaşi care gândise înfăţişarea exterioară şi interiorul mai multor altor edificii teatrale, printre care Naţionalele din Iaşi şi Cluj. Teatrul îşi inaugurase frumoasa clădire odată cu primul an al secolului al XX-lea. Aşa încât, la 26 noiembrie 1955, Secţia română a noului Teatru de Stat din Oradea (până atunci, instituţia se numise Teatrul Maghiar de Stat din Oradea) a avut întâia premieră. Era vorba despre spectacolul cu piesa *O scrisoare pierdută*, în regia lui Corneliu Zdrehuş. Alături de actori „cu vechime" prin alte teatre, pe scenă puteau fi văzuţi debutanţii George Tomescu (*Agamemnon Dandanache*), Ion Vâlcu (*Tache Farfuridi*), Gheorghe V. Gheorghe (*Brânzovenescu*), Alexandru Fierăscu (*Ionescu*), Eugen Ţugulea (*Popescu*) şi, în travesti, Cristina Tacoi şi Eliza Plopeanu, care apăreau în actul al III-lea.

A doua premieră a nou-înfiinţatei Secţii române a Teatrului de Stat din Oradea va fi cu piesa *Liceenii* de K. Treniov şi va fi regizată de Radu Penciulescu. Interesant e că, în primul caiet-program, regizorul va semna cu pseudonimul Radu Popescu. Radu Penciulescu va mai monta la Oradea *Invazia* de Leonid Leonov, *Poveste din pădurea aurie* de Valentin Avrigeanu, extraordinara *Ciocârlie* de Jean Anouilh (primul mare succes al directorului de scenă, dar şi al teatrului), cu Eliza Plopeanu în rolul Ioanei d'Arc (data premierei: 2 iunie 1958), un montaj literar *Poeţii lumii cântă pacea*, *Momente şi schiţe* de I. L. Caragiale (în colaborare cu actorul Dorel Urlăţeanu), *Aristocraţii* de Nikolai Pogodin, un alt spectacol de referinţă cu *Montserrat* de Emmanuel Roblès, în care Ion Marinescu va realiza, în rolul Izquerdo, o creaţie de palmares (pentru detalii, poate fi consultată lucrarea colectivă *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică*, Biblioteca Revistei „Familia", Oradea, 2001).

Ieşit din comun, dar şi în specificul vieţii de artist e că, mai apoi, Valeriu Moisescu şi o parte dintre actorii care optaseră iniţial pentru Teatrul de Stat din Galaţi vor veni la Oradea, iar alţii, de la Oradea, se vor transfera la Galaţi: printre ei, Corneliu Zdrehuş, care va monta multe spectacole acolo.

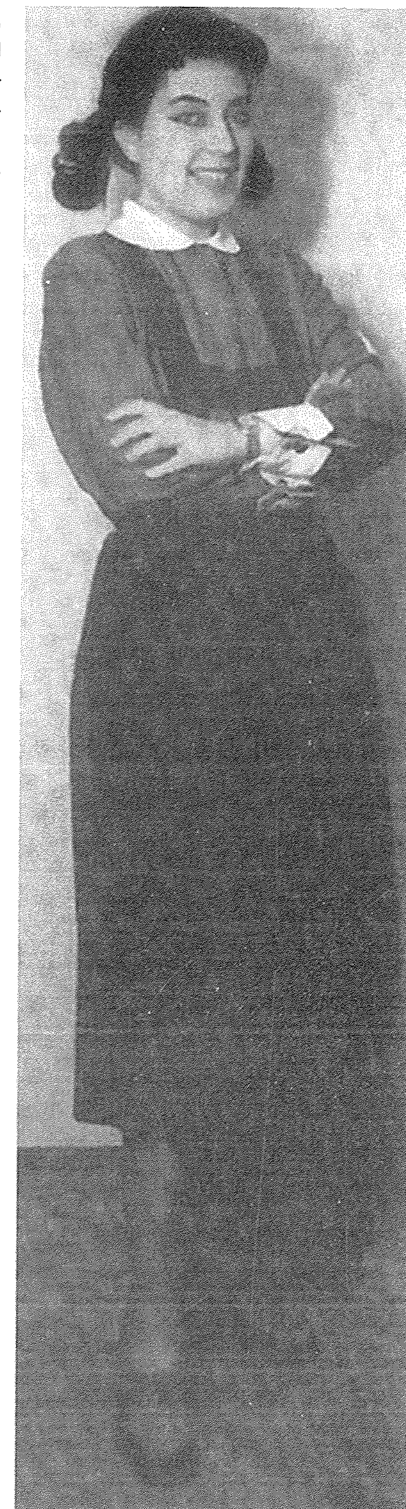
Valeriu Moisescu va regiza pe scena Teatrului de Stat din Oradea spectacole importante, precum *D-ale carnavalului*, *Cyrano de Bergerac*, *Omul care aduce ploaia*, *Poveste din Irkutsk* ori îşi va asuma rolul de scenograf al unor montări ca *Partea leului*, *Pădurea*, *Ultimul tren*, *Ultima oră*.

Deocamdată, în „oraşul de la Dunăre", cum i se spunea într-un cântec al celebrului duet Alexandru Jula–Ionel Miron, lui Valeriu Moisescu şi colegilor săi le era dat să treacă prin examenul greu al începuturilor. „La Galaţi – scrie regizorul în cartea sa cu caracter autobiografic, menţionată mai devreme –, nu fuseserăm repartizaţi la un teatru care fiinţa, ceea ce e cu totul altceva. Teatrul din Galaţi s-a constituit cu noi şi prin noi." Cu eforturi de multe ori eroice, căci salariile erau mici, condiţiile de viaţă precare, într-o ţară sărăcită după război, sărăcită şi mai apoi de despăgubirile de război pe care fusese silită să le plătească „eliberatorilor" sovietici, a căror prezenţă

era sufocantă chiar şi după moartea lui Stalin, intervenită în 1953. Dar tinerii veniţi la noul teatru care atunci se înfiripa au fost bine primiţi de directorul Ştefan Iordănescu – om cu vocaţie de întemeietor, exercitată ca atare în mai multe locuri din ţară – şi de Crin Teodorescu, care fusese desemnat prim-regizor al Teatrului. „Nu voi uita niciodată – scrie Valeriu Moisescu – prima întâlnire cu Ştefan Iordănescu, directorul Teatrului din Galaţi, deoarece o consider semnificativă pentru relaţia care trebuie să existe între conducătorul unui teatru şi un tânăr regizor, absolvent de institut. Ştefan Iordănescu mi-a spus: «Dacă într-un spectacol vei avea nevoie să-ţi aduc luna de pe cer — eu voi face tot ce-mi va sta în putinţă să ţi-o aduc.» Şi nu a fost o declaraţie simplă şi amabilă pentru a mă convinge să vin la Teatrul din Galaţi."

Nu ştiu dacă Valeriu Moisescu chiar i-a cerut lui Ştefan Iordănescu pentru vreunul dintre spectacolele sale „luna de pe cer". Sigur e că a avut nevoie de ajutorul directorului pentru a putea să-şi îndeplinească dorinţa de a o avea în distribuţia spectacolului său cu *Nota zero la purtare* pe viitoarea mare actriţă Gina Patrichi.

Despre Crin Teodorescu, regizorul Valeriu Moisescu scrie rânduri emoţionante în aceeaşi carte autobiografică. Dar iată că, în volumul *Crin Teodorescu*, editat, sub coordonarea lui Valeriu Moisescu, de UNATC în anul 2001, găsim un interviu intitulat *Viitorul aparţine unor colective mici*, acordat de Crin Teodorescu revistei *Teatrul* şi apărut în nr. 12 din 1967 al acestei publicaţii. În corpusul respectivului interviu, găsim referiri ale lui Crin Teodorescu la perioada sa gălăţeană: „Ceea ce am început oarecum întâmplător la Brăila am continuat sistematic la Galaţi. Acolo am făcut prima mea experienţă (care a fost şi prima de acest gen în teatrul nostru) de lucru *cu* şi *în* echipă. Am *fondat* atunci un teatru – gândit într-un anume fel – axat pe principiul echipei. Am luat cu mine atunci o întreagă promoţie a institutului (absolvenţii anului 1955), printre care se numărau Matei Alexandru, Ştefan Bănică, Mihai Pălădescu, Dana Comnea, *Gina Patrichi* (subl. n., *M. M.*), Genoveva Preda, Sebastian Radovici, Alex. Azoiţei. Cu ei am lucrat acel spectacol inaugural demonstrativ – *Preludiu* –, consacrat cu premiul primei decade a teatrelor dramatice. În acelaşi spirit efervescent, în aceeaşi tendinţă de formare de curent, am căutat




În *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Virgil Stoenescu, cu Sebastian Radovici

colaborarea lui Valeriu Moisescu, care a debutat la Galați cu spectacole de reală valoare și semnificație estetică în acel moment: *Într-un ceas bun*, *D-ale carnavalului*, *Mireasa desculță*."

Aici sunt necesare câteva amendamente. Mai întâi, din motivele pe care le-am arătat în primul capitol al acestei cărți, Gina Patrichi nu a absolvit cursurile Institutului bucureștean, iar dacă le-ar fi absolvit ar fi urmat să facă parte din „generația '56", binecunoscută publicului sub numele de „generația (promoția) de aur". Valeriu Moisescu a debutat ca regizor la Galați cu spectacolul cu piesa *Într-un ceas bun* de Viktor Rozov, pentru realizarea căruia a solicitat ajutorul fostului său profesor Alexandru Brătășanu, în calitate de autor al decorurilor, iar premiera a avut loc la data de 10 mai 1955. La data de 21 octombrie 1956, același Valeriu Moisescu va avea o nouă premieră, cea cu piesa *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Virgil Stoenescu, spectacol în care va debuta Gina Patrichi. De abia apoi va avea loc premiera spectacolului cu capodopera caragialeană *D-ale carnavalului*. E vorba de scăpări de memorie până la urmă nesemnificative în contextul demonstrației pe care dorea să o facă în interviul sus-menționat Crin Teodorescu, dar care au importanța lor în structura, logica și acuratețea demersului nostru.

Ca orice teatru din provincie, dar mai cu seamă ca orice teatru nou fondat, care se află în miezul operațiunii de formare a unui public constant, și noul Teatru de Stat din Galați (devenit mai târziu Teatrul Dramatic, iar după 1989 Teatrul „Fani Tardini") avea o dublă obligație. Mai întâi, pe aceea de „a schimba des afișul", adică de a scoate un număr mare de premiere pe stagiune, lucru care presupunea un ritm de lucru extrem de susținut, o folosire la maximum a întregii trupe. În al doilea rînd, Teatrul de Stat din Galați era obligat ca, trecând peste constrângerile ideologice extrem de serioase (să nu uităm, ne aflăm în ceea ce se cheamă „obsedantul deceniu"), să-și întocmească un repertoriu care să fie pe placul publicului spectator. Iar cum o tranșă semnificativă din acesta se recruta din rândul tinerilor, al adolescenților, al elevilor de liceu, o piesă precum *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Virgil Stoenescu nu putea fi decât foarte potrivită. E vorba, după cum bine se știe, despre o comedie agreabilă, ce se petrece în mediul școlar, cu elevi buni și elevi răi, cu profesori asemenea. Dar care plătea și ea un tribut contextului ideologic din epocă. Se pare că acest tribut a fost trecut cu vederea nu doar în anii premierei, ci și mult timp după aceea, semn că povestea romantică era mai puternic resimțită de spectatori decât concesia ideologică cu pricina. Regizorul Valeriu Moisescu s-a decis să monteze piesa, dar nu găsea actrița potrivită pentru rolul principal feminin, eleva Mariana Pleșoianu. Și-a amintit, ca prin miracol, de Gina Patrichi și a făcut diligențele necesare pe lângă conducerea teatrului, spre a o angaja pe tânăra ale cărei studii teatrale fuseseră întrerupte pe neașteptate. „Luna de pe cer" promisă de Ștefan Iordănescu purta, așadar, acum un nume: Gina Patrichi. Lucrurile păreau că s-au rezolvat. Ginei Patrichi, care ocupa temporar un post de bibliotecară la Mamaia, vestea că i se propune să fie angajată la noul Teatru de Stat din Galați i-a fost dusă de fratele ei, Mircea Patrichi, cel ce avea mai târziu să scrie cartea *Gina Patrichi. Clipe de viață* (Editura UNITEXT, București, 1996). Ea a acceptat propunerea, s-a dus la Galați,iar repetițiile au început. Regizorul Valeriu Moisescu mi-a povestit că, la un moment dat, s-au primit scrisori semnate de unii – pretinși, reali? – foști colegi de facultate ai actriței, care își arătau „mânia proletară" față de angajarea Ginei Patrichi în teatru. A fost din nou nevoie de noi și mari eforturi pentru ca acestor scrisori să nu li se dea curs.

Valeriu Moisescu a jucat în viața Ginei Patrichi rolul salvatorului. Într-un fel, el a fost cel care a vegheat şi i-a ocrotit destinul. Căci, după exmatricularea din institut, cele câteva rolişoare pe care Gina Patrichi le-a jucat cu diverse trupe de amatori puteau să-i afecteze talentul. În cartea *Victor Rebengiuc. Omul şi actorul* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2008), marele artist povesteşte cât de mult a luptat profesoara lui, aceeaşi Aura Buzescu, spre a demola tot ce lui i se păruse că învățase, şi învățase prost, la ateneele populare. Printre altele, spre a-i scoate din cap că a fi actor mare înseamnă a imita un alt actor mare, în cazul în speță pe Radu Beligan. Fireşte, în momentul în care a venit la Galați, Gina Patrichi avea încă potențialul activat în anii petrecuți pe băncile institutului. Dar şansa de a lucra cu regizori şi alături de actori profesionişti a fost imensă, iar recunoştința actriței față de Valeriu Moisescu – pe măsură. Cu atât mai mult cu cât, tot sub bagheta regizorală a lui Valeriu Moisescu, Gina Patrichi îşi va face, în anul 1964, intrarea la Teatrul „Bulandra", cu rolul Corinei din *Jocul de-a vacanța*. La 20 ianuarie 1986, Gina Patrichi scria: „Porți un sentiment special celor cu care ai pornit pe un drum care s-a dovedit a fi viața ta. Uneori, starturile se repetă. Primul rol pe care l-am jucat a fost, la Galați, în regia lui Valeriu Moisescu. Am debutat la Bucureşti cu Corina din *Jocul de-a vacanța* tot în regia sa. Valeriu Moisescu este un fragment din autobiografia mea şi eu din a lui. Şi vreau să cred că, împreună, am contribuit solidar la prestigiul unei şcoli de teatru, pe care cu o necesară lipsă de modestie o considerăm parte integrantă din cultura românească – deoarece rolurile, destul de multe lucrate împreună, nu au fost nişte simple partituri, ci componente ale armoniei lumii care se exprimă prin teatru."

Nu dispunem, din păcate, de cronici de la spectacolul de debut al Ginei Patrichi, aşa cum nu avem, din nefericire, cronici ale unor autori calificați şi pentru alte montări gălățene în care a evoluat actrița. Revista de specialitate îşi trimitea cu greutate emisarii în teatrele de provincie, iar lucrul acesta se decontează negativ acum, peste ani. Într-un articol intitulat *Cum stăm cu critica teatrală?* apărut în nr. 10 din 1965 al revistei *Teatrul*, Crin Teodorescu avea dreptate să formuleze următorul reproş: „Este drept că anumite greutăți de ordin organizatoric împiedică revista *Teatrul*, în actuala ei formă editorială, să aibă o prezență mai vie, mai operativă în actualitatea teatrală." Dar şi în absența acestor documente care sunt ori aspiră să fie cronicile, putem intui că evoluția Ginei Patrichi în spectacolul ei de debut a fost mai mult decât meritorie. O confirmă faptul că, imediat după aceea, i s-a cerut să preia rolul Wanda Serafim din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, spectacol ce avusese premiera la data de 19 iulie 1956 în regia lui Virgil Sacerdoțeanu şi în scenografia lui Ştefan Hablinski. Şi, tot la scurt timp după rolul Mariana Pleşoianu, regizorul Valeriu Moisescu îi încredințase rolul Mița Baston din spectacolul cu piesa *D-ale carnavalului*.

Mariana Pleşoianu era o elevă-model, factor de echilibru într-o clasă în care se întâmplau multe. Carevasăzică, actriței i se încredințase un rol foarte apropiat de ceea ce se cheamă *ingenua*. Iar Wanda Serafim din *Gaițele* e tipul de vampă, de femeie fatală. Trecerea de la un gen la altul nu e tocmai la îndemâna oricărei actrițe. Or, această trecere va fi caracteristică pentru extrem de diversa paletă de roluri pe care le va interpreta actrița în perioada ei gălățeană, diversitate asupra căreia vom reveni.

Lucrarea lui Alexandru Kirițescu e o comedie foarte bună, asta în pofida faptului că, aşa după cum arată Mircea Ghițulescu în capitolul „Critica şi «Gaițele»" din cartea sa *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane* (Editura Albatros, Bucureşti, 2000),

piesa „care ar fi putut marca în epocă un moment distinct de înnoire a fost întâmpinată cu răceală nu numai de cronicarii teatrali, dar şi de istoria şi critica literară". Sub titlul *Gaițele*, piesa, care se mai numeşte şi *Cuibul de viespi*, a fost jucată la Teatrul Național din Bucureşti în anul 1933. Obtuzitatea în receptare se va perpetua şi mai târziu. Adică după 23 August 1944. Vremurile impuneau o grilă de lectură partizană. Mircea Ghițulescu reaminteşte că Simion Alterescu scrisese pentru volumul de *Teatru* din 1957 o prefață care e „o catastrofă proletcultistă" şi observă că „tonul fusese dat şi stăruie încă în cronica din 1971 a lui Radu Popescu" care scria că succesul piesei se explică „prin tendința aspru demascatoare a unei lumi pe care marea masă a poporului nostru a urât-o". E adevărat, constrângerile ideologice au marcat grav critica teatrală, dar ele l-au marcat chiar şi pe dramaturg, care scria în luna mai a anului 1956, deci cu trei ani înainte de momentul în care piesa i se reprezenta la Galați, un text intitulat *Cum am ajuns să scriu această piesă*, pe care-l reproduc în întregime, tocmai fiindcă mi se pare definitoriu pentru spiritul vremurilor cu pricina, un spirit ce-şi va lua tainul şi în atitudinea autorităților culturale față de unele spectacole în care a jucat Gina Patrichi.

„Împrejurări familiale mă determinaseră să locuiesc, câtva timp, la Craiova. Pe acea vreme, Oltenia – şi aşa rămăsese până la reforma agrară înfăptuită de clasa muncitoare după 23 August 1944 – aparținea la vreo nouă sau zece familii de mari moşieri, pe ale căror pământuri țăranii pălmaşi erau exploatați cu sălbăticie. Mai toți aceşti latifundiari figurau ca membri în Consiliul de Administrație al faimoasei Bănci a Comerțului, care lua de la țărani dobânzi ce mergeau uneori până la sută la sută. Între marele moşier şi marele cămătar, muncitorul de pământ se zbătea de moarte.

Cunoscusem de mai înainte viața ticăloasă, de lux şi luxură, dusă de clasele stăpânitoare. Acolo însă, în Oltenia, am avut prilejul să cunosc îndeaproape pe aceşti moşieri şi zarafi din care se recrutau conducătorii țării. Am cunoscut lăcomia, avariția, trufia şi cinismul lor, lipsa din sufletele lor a oricărui simțământ uman, bestialitatea lor. Am fost zguduit de ură şi scârbă. Şi atunci, încercând să urmez pilda strălucită a marilor înaintaşi realişti ai scenei, am luat calea satirei sociale şi am scris *Gaițele*, piesă în care m-am străduit *cu adevăr şi mânie* să demasc lumea putredă ce mi se dezvăluise în toată hâda ei goliciune.

Aşa s-a născut piesa de față. Premiera a provocat stupoare, s-a râs, dar cu inima strânsă. Spectatorul burghez simțea ceva amar pe cerul gurii. Critica teatrală a vremii oglindeşte, de altminteri, cu prisosință această stare de spirit a spectatorului burghez. Neputând trece cu vederea şi temându-se totodată de ecoul pe care piesa l-a stârnit în publicul mare, aşa-zisele ziare democrate încercau să semene confuzie. Tăgăduind caracterul realist al piesei, cronicarii acestor gazete se sileau să scoată în relief doar anumite merite de ordin formal, subliniind mai ales elementele ei de comedie, pe care le izolau de însăşi intenția cu care a fost scrisă. În reaua lor credință, aceşti pretinşi critici susțineau că *autorul a exagerat*, că nici mediul, nici caracterele nu sunt verosimile. Cronicarul ziarului *Lupta*, de pildă, încerca să se consoleze: *«Noroc că ne aflăm* – scrie el – *în fața unei formidabile tendințe de a şarja anumite defecte...»*

Cu alte cuvinte, *nu-s boierii aşa de răi cum vrea să-i înfățişeze Alexandru Kirițescu.*

Era, evident, o încercare de a prezenta piesa drept o minciună, de a înfățişa pe autor drept un calomniator şi de a scoate basma curată pe cei în care lovea. Alăturându-şi glasul, cronicarul ziarului *Adevărul* mă sfătuia, cu perfidie, după apariția pe scenă a *Gaițelor*, să abandonez teatrul şi să scriu... *romane din viața*

periferiei bucureştene. Or, dacă aceasta era atitudinea ziarelor aşa-zise democratice, se subînţelege lesne cum au întâmpinat *Gaiţele* gazetele făţiş reacţionare. De la *Universul* şi până la oficiosul *Epoca*, toate aceste foi au tăbărât asupra piesei, acoperind-o cu injurii şi categorisind-o *printre piesele ratate*, spălându-se în felul acesta *cinstitele obraze* ale burgheziei şi moşierimii de *ofensa* ce li se adusese.

Toate acestea arată limpede *libertatea* de care se bucura în acea vreme scriitorul care voia să înfăţişeze în opera sa realităţile sociale, *libertate* care, în cazul piesei *Gaiţele*, s-a tradus nu numai prin imediata retragere a piesei din repertoriu, dar şi prin refuzul editorilor de a o tipări. Dacă astăzi, după atâţia ani de la premieră, a devenit cu putinţă editarea ei, aceasta nu este o simplă întâmplare. După cum nu o simplă întâmplare a făcut ca, după 23 August 1944, odată cu eliberarea ţării şi a poporului, *Gaiţele* să înregistreze la Teatrul Naţional din Bucureşti – fără a mai vorbi de celelalte teatre din provincie – un număr de peste patru sute de reprezentaţii, în timp ce de-a lungul atâtor ani până în 1944 ea n-a însumat decât patruzeci de penibile apariţii pe scenă.

Eu văd în râsul şi aplauzele zecilor de mii de muncitori, intelectuali, ostaşi care au asistat la spectacolele respective o verificare a realităţilor exprimate în piesa mea: am văzut că nu am greşit când am înfăţişat în *Gaiţele* lumea moşierilor şi a burghezilor, aşa cum am cunoscut-o. Căci masele au găsit în ea ceea ce eu şi intenţionam să dezvălui: o lume în putrefacţie morală, sortită pieririi — o lume pe care orice om cinstit nu o poate privi fără ură şi revoltă."

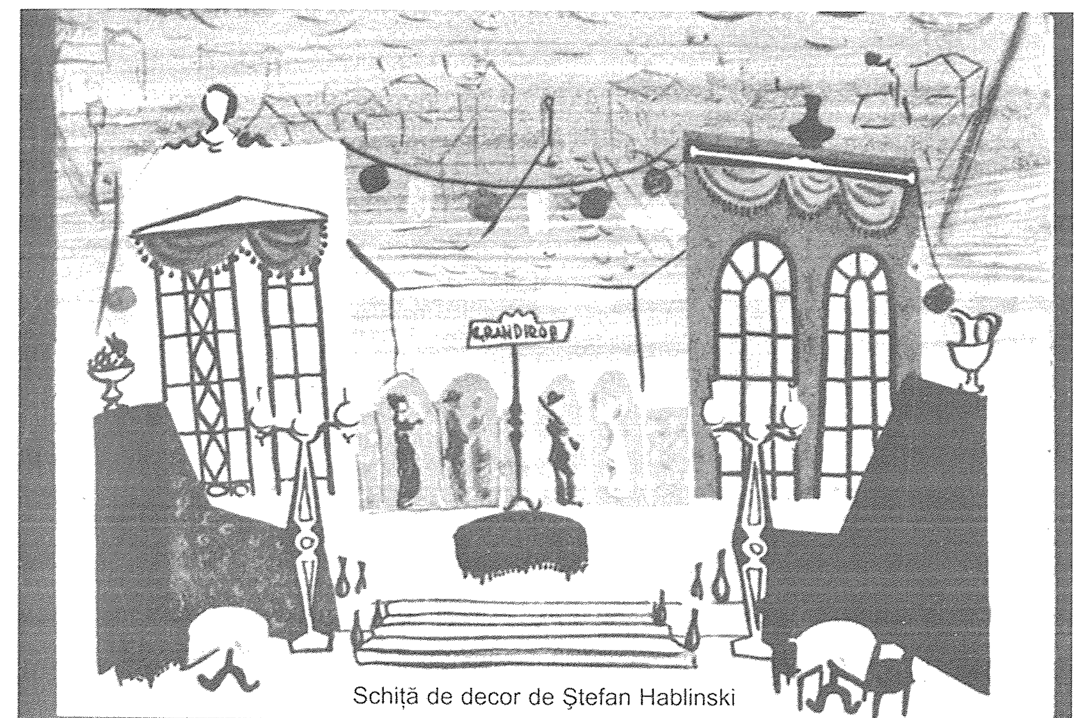
Primele premiere ale nou-creatului teatru dramatic s-au desfăşurat în Sala Clubului Şantierului Naval din Galaţi (SNG). Acolo a evoluat Gina Patrichi atât în spectacolul său de debut cu *Nota zero la purtare*, cât şi în *Gaiţele*. Dar următoarea


Distribuţia de la *D-ale carnavalului*

premieră, cea cu *D-ale carnavalului*, urma să aibă loc în actuala sală a Teatrului „Fani Tardini", cunoscută la acea vreme gălăţenilor ca sala „Grigore Ureche". Lui Valeriu Moisescu i se încredinţase regia acestei comedii pentru care, aşa cum se va dovedi în timp, regizorul va face o adevărată pasiune, căci o va monta apoi şi la Teatrul din Oradea (premiera: 31 decembrie 1959), la Teatrul de Stat din Ploieşti (premiera: 5 iunie 1962), la Teatrul Naţional din Craiova (premiera: 15 martie 1969), la Teatrul Dramatic „Mihai Eminescu" din Botoşani (premiera: 9 mai 1970), din nou la Teatrul Dramatic din Galaţi (premiera: 12 februarie 1972), la Teatrul „V. F. Komissarjevski" din Leningrad, oraş care a revenit, după abolirea formală a comunismului şi în Rusia, la vechiul său nume, Sankt Petersburg (premiera: 12 iulie 1982). Ba chiar, cu ocazia spectacolului regizat la Teatrul Naţional din Craiova de Mircea Cornişteanu, în stagiunea 2001–2002, Valeriu Moisescu va fi invitat în calitate de scenograf. De altfel, la unele dintre versiunile scenice anterioare, Valeriu Moisescu îşi asumase şi concepţia scenografică a spectacolului.

Pentru prima versiune de la Galaţi, regizorul făcuse apel la scenograful Ştefan Hablinski şi întocmise o foarte bună distribuţie, din care făceau parte actorii Ştefan Bănică (*Iordache*), Călin Botez (*Iancu Pampon*), Ricardo Colberti (*Nae Girimea*), Dimitrie Dunea (*Un catindat la percepţie*), Mihai Pălădescu (*Mache Răzăchescu*), Gina Patrichi (*Miţa Baston*), Liana Sacerdoţeanu (*Didina Mazu*) şi Coca Merize (*O mască*).

Autorităţile locale gălăţene ţineau cu orice preţ ca premiera să aibă loc într-o zi „festivă", „cu semnificaţie". Iar acea zi era 30 decembrie 1956. 30 decembrie era „Ziua Republicii". Nu conta că încă nu era asigurată încălzirea sălii, că în acea seară festivă spectatorii au fost siliţi să stea cu paltoanele pe ei. Nu a contat nici că nu erau gata toate costumele, astfel încât, aşa după cum mărturiseşte regizorul


Schiţă de decor de Ştefan Hablinski

în *Persistența memoriei*, pauza dintre actul întâi și actul al doilea a fost ceva mai lungă, fiindcă directorul adjunct al teatrului a fost silit să alerge într-un taxi pe la diversele cooperative din oraș spre a aduna costumele. „Asta a fost hotărârea Comitetului județean de partid (era de fapt vorba despre comitetul regional ori raional de partid, în conformitate cu împărțirea administrativ-teritorială a țării la vremea aceea/ *nota n., M. M.*), ca noua clădire a teatrului să se deschidă în mod festiv: să se sărbătorească odată cu deschiderea teatrului și ziua republicii. Era o dispoziție în spiritul unui festivism absurd, peste care nu se putea trece. După asta, teatrul și-a închis porțile pentru finalizarea lucrărilor", notează regizorul.

Momentul în care *D-ale carnavalului* își găsea locul în repertoriul Teatrului Dramatic din Galați are o semnificație aparte în procesul reteatralizării teatrului în România, proces studiat în detaliu de Miruna Runcan în cartea sa *Teatralizarea și reteatralizarea în România* (Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003). În anul 1956, apăreau în presă o seamă de articole ce au constituit o veritabilă serie polemică. Astfel, lui Vlad Mugur îi apărea la 9 martie 1956 articolul *Regia de teatru – o problemă actuală*, urmat de *Meșteșug și artiști* de Mihai Raicu (16 martie), *Îndrăzneala este acolo unde începe arta* de Sorana Coroamă (28 martie), *Regizorii tineri, presa și altele...* de George Rafael (6 aprilie), *Problemele regiei într-un punct critic* de Ion Șahighian (20 aprilie), *Autenticitate și creație* de Radu Stanca (2 iunie), *Arta regiei nu a rămas în urma artei actoricești* de George Dem Loghin (22 august). În evaluarea propusă de Miruna Runcan, un rol aparte l-a avut înființarea *Cenaclului tinerilor regizori*, din care făceau parte Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Dan Nasta, Horea Popescu, Mihai Raicu, George Rafael, George Teodorescu și alții. Aceștia au întocmit și prezentat la Consfătuirea oamenilor de teatru care a avut loc în luna ianuarie a anului 1957 un referat în care discută despre necesitatea afirmării tinerilor creatori de spectacole, dar și despre modalitatea estetică specifică prin care se poate realiza o atare afirmare. Referatul, citat de Miruna Runcan în cartea ei, pornește de la o întrebare: „De ce nu se conturează mai viguros personalitatea regizorului în spectacol? Răspunsul atârnă de împătritul aspect: al culturii ideologice și estetice, al culturii profesionale, al concepției regizorale și al pedagogiei." Regizorului îi revine misiunea de a elabora ceea ce s-ar chema *o poetică specifică a reprezentației*, cu un efect clar asupra receptorului. „Spectatorul nu cere să-i analizezi un text, să i-l explici, ci, prin sinteză poetică, el cere să-l stăpânești, să-l mâni, să-l alergi, iar la capătul labirintului care l-a târât în apele lui frământate să-i deschizi un petic de lumină în care să se regăsească cu ochi noi."

Despre montarea gălățeană care a avut premiera formală la 30 decembrie 1956, iar pe cea reală la data de 24 februarie 1957, avem o mărturie semnată de regizorul Dan Nasta în ziarul *Flacăra Iașului*, ediția din 14 aprilie 1957. Aici, este evidențiată dorința de „înnoire a stilului de interpretare a marelui nostru clasic pe linia unei acute stilizări plastice, a unei sinteze caricaturale, care-și are originile în *commedia dell'arte*". Și Dan Nasta va profeți: „Acest experiment făcut cu interpreți tineri va aduce, credem, o serioasă contribuție teoretică la regia spectacolului caragialesc."

Valeriu Moisescu apreciază că „spectacolul cu *D-ale carnavalului* a fost prima încercare de reinterpretare scenică a celebrei comedii caragialești". Mai povestește regizorul că scenograful Ștefan Hablinski, polonez de origine, spunea: „Ăștia o să ne dea afară din țară, dacă o să vadă decorurile făcute de mine." Și aceasta, „pentru că — scrie Valeriu Moisescu în cartea sa *Persistența memoriei* – imaginea scenică era cu totul alta decât cea acreditată de tradiția montărilor *Caragiale*".


Mița Baston

O asemenea desprindere de tradiție era cu atât mai necesară în cazul comediei *D-ale carnavalului*. După cum observă Ion Cazaban în cartea *Caragiale și interpreții săi* (Editura Meridiane, București, 1985), „spectacolele anterioare i-au reprezentat doar intriga spumoasă și încurcăturile hazlii". Venise timpul pentru un studiu regizoral fundamentat pe o nouă orientare. Într-un articol publicat de Valeriu Moisescu în nr. 6 din 1962 al revistei *Teatrul*, se face remarca esențială potrivit căreia „o seamă de fapte și de acte care comunicau spectatorului la data premierei piesei un comentariu nu mai operează azi". În caietul-program al spectacolului de la Ploiești, Valeriu Moisescu sublinia că modalitatea scenică este aceea a unei „sinteze caricaturale", care, după spusele lui Ion Cazaban, își aflau sorgintea în tradiția teatrală populară, indicată și de aspectul măștilor folosite în actul balului.

Să mai observăm ceva. În prima versiune de la Galați, evoluau Gina Patrichi (*Mița Baston*) și Ștefan Bănică (*Iordache*). În spectacolul de la Ploiești, în rolul Pampon, juca Toma Caragiu. În legendarul spectacol pe care îl va realiza pe scena de la Teatrul „Bulandra" regizorul Lucian Pintilie, îi vom regăsi pe Gina Patrichi (*Mița Baston*), Ștefan Bănică (*Iordache*) și pe Toma Caragiu (*Pampon*).

Așadar, îndată după spectacolul cu *D-ale carnavalului* din 31 decembrie 1956, noul sediu al Teatrului din Galați a fost reînchis, pentru finalizarea lucrărilor. Nu înseamnă că trupa a fost trimisă în vacanță. Iată, în acest sens, mărturia lui Ion Focșa, pe vremea aceea actor la Galați, așa cum apare ea în cartea *Ghinionul a fost norocul meu* (Editura Naste, Pitești, 1999): „Teatrul trecea atunci printr-o perioadă foarte grea. Sala «Urechia», vechea sală de teatru aflată acum în reconstrucție, nu era gata. Se mai lucra la sistemul de încălzire și la montarea orgii de lumini. Deci am abandonat orice fel de activitate: era iarnă, frig, nu repetam, nu jucam și, în această inactivitate, plictisiți, descurajați, a apărut o promisiune care foarte curând s-a transformat în realitate: vom juca la Sinaia!

Aproape că nu ne venea să credem că vom juca douăzeci de zile pe Valea Prahovei, cu sediul la Sinaia, până ce va fi gata sala teatrului. Aici, am avut condiții foarte bune: locuiam la Hotelul «Caraiman», dar acest lux l-am plătit din greu. Jucam câte trei spectacole pe zi, atât la sediu, cât și în deplasare cu cele două piese, *Gaițele* și *D-ale carnavalului*, care aveau distribuții paralele.

Sinaia devenise în acea iarnă raiul pe pământ, de parcă-l apucasem pe Dumnezeu de picior. Într-o duminică, au venit să ne vadă spectacolele Alexandru Finți și Liviu Ciulei; atunci, acesta din urmă a pus ochii pe Valeriu Moisescu, care montase *D-ale carnavalului*. Și, până la urmă, l-a luat la Teatrul «Bulandra», când a devenit el director. Spectacolul era foarte interesant, cu multe lucruri noi și îndrăznețe. Finți avea unele rezerve, dar lui Ciulei i-a plăcut spectacolul, căci concepția lui Valerică se încadra în tonul dat de el, de reteatralizare a teatrului."

Să reamintim că operația de reteatralizare a teatrului a început odată cu apariția unui nou limbaj scenografic. Crin Teodorescu observa, într-un articol scris în anul 1958, că în cadrul scenic nou-creat, inovat de „decorator" (a se citi scenograf – *nota n., M. M.*), jocul actorilor nu poate rămâne identic cu cel din vechiul cadru. Observația e reluată în articolul *Teatrul și inovația* (fără dată specificată), publicat, postum, pentru întâia oară în volumul *Crin Teodorescu* (*ed. cit.*). Aici, regizorul și teoreticianul scrie: „Nu se mai joacă de dragul *imitării*, nici de dragul *trăirii*, ci jocul devine o trimitere către o semnificație. Un semn obiectiv al unei realități complexe, generale, abstracte chiar. Operația de demitificare și demistificare, de deromantizare, de dezumflare a falselor concepte se transformă în sarcini actoricești. El (regizorul, *nota n., M. M.*) a trecut, împreună cu actorii, la construirea unor imagini sintetice, a unor acțiuni scenice cu funcție de imagini poetice, care, în obiectivitatea lor concretă, șocantă, să obiectiveze esențial sensul profund al piesei. Imagine sintetică, pentru că ea nu include numai elementele vizuale (nu e numai un *tablou*), ci toate impresiile primite de pe scenă și, *în primul rând, jocul actorilor* (*subl. n., M. M.*), organizate de regizor într-o situație obiectivă. Și aceasta este un semnal către o trimitere. Se reușește astfel să se sintetizeze – obiectiv, concret – realități complexe și abstracte de relații umane și de idei, pe care dialogul numai le-ar fi pierdut." Și Crin Teodorescu îl citează pe Peter Brook, care spunea: „Când ați uitat dialogul, chiar când ați uitat totul din piesă, vă rămân imagini..., de la care plecând puteți să reconstituiți opera, să-i regăsiți sensul filosofic."

Într-un articol intitulat *Regizori și actori*, publicat în nr. 9 din 1966 al revistei *Teatrul*, Crin Teodorescu va reveni, pe un ton încă și mai categoric, asupra problemei, scriind că „obligăm actorul să nu-și compună *în general* personajul, ci să reacționeze cât mai just și mai nuanțat la *situațiile* în care se află implicat, *să joace relațiile*".

Tot Crin Teodorescu scria în nr. 4 din anul 1966 al publicației de specialitate articolul *Prezența clasicismului*, care se încheia pe un ton ferm: „Nu putem crește originali decât pe o rădăcină trainică. Avem nevoie de clasicitate!"

Nevoia de clasicitate și obligația de redimensionare, de reproiectare a jocului actoricesc s-au manifestat în felul în care Crin Teodorescu a montat în stagiunea 1956–1957 la Teatrul din Galați piesa lui Tirso de Molina *Don Gil de Ciorap verde*, în care Ginei Patrichi i-a revenit rolul Dona Clara. În distribuția spectacolului, care a avut premiera la data de 22 iunie 1956, mai puteau fi văzuți actorii Ștefan Bănică, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Dimitrie Dunea, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună și Sebastian Radovici. Semnificativ faptul că regizorul făcuse apel și la ajutorul unui coregraf, în persoana lui Emeric Tus.

În numărul 9 din 1957 al revistei *Teatrul*, găsim o cronică semnată de Ovidiu Drimba, în care erau comentate „în oglindă" spectacolele cu piesa lui Tirso de Molina înscenate la Teatrul de Stat din Galați și, respectiv, la Teatrul Municipal din București (viitorul Teatru „L. Sturdza-Bulandra"). Acesta din urmă avusese premiera la data de 13 iunie 1957, iar regia îi aparținea lui Mihai Paxino, scenografia lui

Mircea Marosin și în distribuție apăreau actorii Virginica Popescu, Vasile Florescu, Emilia Manta, Vasilica Tastaman, Vasile Hulubei. Ovidiu Drimba scria: „În ceea ce privește spectacolele discutate, preferința noastră merge spre cel de la Galați, în orice caz mai viu, mai interesant, mai aproape de condițiile cerute." Și tot Ovidiu Drimba nota: „În Dona Clara, apariția Vasilicăi Tastaman a fost remarcabilă; la fel, Gina Patrichi (Galați), deși prețiozitatea acesteia în emisia vocală nu are nicio justificare psihologică în textul lui Tirso." Nu știu dacă dreptatea era de partea cronicarului, dacă nu cumva acesta era încă tributar concepției psihologizante referitoare la modalitatea de creare a rolului, ori dacă în glasul Ginei Patrichi era, cu adevărat, ceva prețios, și reproșul era, prin urmare, justificat. Știu doar un lucru: Gina Patrichi, pe lângă alte multe calități care au făcut din ea una dintre cele mai mari actrițe pe care le-a avut teatrul românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea, dispunea de o voce cu un timbru absolut special. O confirmă faptul că va fi de nenumărate ori solicitată în spectacolele de teatru radiofonic, aici vocea fiind, după cum lesne se poate înțelege, un element definitoriu, indispensabil întru precizarea identității personajului, a particularizării acestuia. Nu e însă mai puțin adevărat că într-un interviu acordat, peste ani, Magdalenei Boiangiu, Gina Patrichi spunea: „*Eu* m-am lucrat *cu răbdare și obstinație. Dintr-un firicel de glas am obținut o voce care se aude bine. Mi-am dat seama că trupul trebuie să devină un instrument în mâna mea și nu eu să fiu sclava lui- deci au urmat multe ore de gimnastică, ore de oboseală și infern. M-a preocupat limba pe care o rostesc pe scenă, limba română cea adevărată, ferindu-mă să mă las furată de expresiile vulgare ale străzii. Așa m-am descoperit dintr-odată că iubesc limba pe care o vorbesc, că o redescopăr și c-o folosesc cu pasiune de filolog. M-a preocupat și mă preocupă tot ce mă înconjoară și această curiozitate mi-a cultivat sensibilitatea, i-a ascuțit spiritul critic și astfel am căpătat criterii noi de judecată. Deși relația cu viața nu e așa de simplă cum pare, e totuși o soluție prin care-ți amâni bătrânețea. Pentru că nimeni nu poate ocoli legile naturii...*"

Gina Patrichi încheia primul ei an de actriță profesionistă cu numeroase motive de satisfacție. Indiscutabil, stagiunea fusese fructuoasă, iar cele patru roluri ce i-au fost încredințate pe parcursul ei erau de facturi diferite. Diversitatea, capacitatea de a aborda roluri de naturi extrem de diverse o vor individualiza pe actriță.

În perioada 1956–1963, petrecută ca actriță a teatrului gălățean, Gina Patrichi a jucat în treizeci de premiere, pe texte de facturi stilistice felurite. Enorm. A avut parte, deopotrivă, de roluri principale, dar și de roluri secundare ori doar de figurație. Nu a refuzat niciun rol. A trecut cu ușurință de la tragedie la comedie, de la roluri de subretă (*Hangița*, *Vicleniile lui Scapin*, *Jocul dragostei și al întâmplării*), la cele de dramă (*Nora*), de la personaje puternice, hotărâte (*Tânăra gardă*), la altele, tandre, romantice (*În căutarea fericirii*, *Orașul visurilor noastre*, *Poveste din Irkutsk*), de la vampa Wanda Serafim la timida, insipida și totodată generoasa Gena din *Titanic vals*. Nu cred că e la îndemâna oricărei actrițe să parcurgă atât de ușor calea de la nefericita Noră la vesela Zerbinette din *Vicleniile lui Scapin*, ambele jucate în stagiunea 1958–1959. Nu e la îndemâna oricui ca la 23 de ani să joace Nora. Actrița însăși a fost o vreme frământată de întrebări legate de posibilitățile ei de rezolvare a rolului. „Pot eu, la cei 23 de ani pe care îi am, să creez acest personaj profund uman, autentic și emoționant, fără să-l trădez nicio clipă?... Când am primit textul piesei, Nora îmi era complet necunoscută, o femeie străină cu care nu aveam nimic în comun, pe care o priveam cu detașare și chiar cu un ușor dispreț. Nimic din ce făcea ea nu aș fi făcut eu. Între noi nu era niciun fel de simpatie până


Lucietta din *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni

când am simțit că o tratez nedrept și că mă situez într-o stare de expectativă. Am devenit atentă și cercetătoare. Citeam și repetam cuvinte care o caracterizează și m-am surprins, într-o bună zi, obsedată de atitudini și fraze care nu erau ale mele. Am ajuns să gândesc ca ea, să devin dintr-odată ea. Investiția a fost, totuși, reciprocă. Pentru că această femeie pe care o interpretez poartă, la rândul ei, datele mele. Este, de fapt, un transfer de personalități."

În întreaga perioadă cât a fost actriță la Galați, Ginei Patrichi i-a repugnat ideea că provincialismul face parte din „marca de înregistrare" a unui teatru de provincie. Cum se aruncase în artă, așa după cum mărturisea undeva, „ca într-o primă iubire", știa că arta ei nu poate să existe în afara respectului pentru public. Ceva mai târziu, într-un interviu publicat de Eva Sârbu în revista *Cinema*, Gina Patrichi spunea: „Nu se poate vorbi despre public în general. Se poate vorbi despre niveluri de civilizație, de trai, de cultură al unui popor și în funcție de asta se poate spune că publicul este important, chiar determinant pentru artă, în cazul nostru, pentru reprezentația de teatru sau cea de film". După ce dobândise experiență, după ce va cutreiera, grație importantelor spectacole în care a jucat, semnificative meridiane teatrale, Gina Patrichi a ajuns la concluzia că „publicul cel mai bun ar fi format din tineri. Tinerii sunt vii, nealterați de dogme, de prejudecăți, foarte drepți și sinceri. Dacă ceva nu le place, au curajul și libertatea interioară de a părăsi sala. Mi se pare o atitudine dreaptă, fățișă". Cu tinerii, credea actrița se poate purta un dialog care interesează un artist „pentru că este într-adevăr un dialog".

Dacă stai și analizezi comparativ paleta rolurilor interpretate de Gina Patrichi la Galați cu cele pe care le va primi din 1964 încolo la Teatrul „Bulandra", balanța înclină în favoarea celor realizate într-un teatru de provincie, aflat la vremea începuturilor. La Galați, Gina Patrichi a jucat și mult, și cu folos. O dovedește teatrografia ei extrem de bogată. A avut șansa de a apărea în spectacole regizate de Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu, Corneliu Zdrehuș, Ariana Kunner, Vlad Mugur, Ion Bologa, Eugen Dovides, Ovidiu Georgescu, Gheorghe Jora. Sigur, unele nume au rezonanță și azi, altele sunt aproape necunoscute, chiar și cititorului avizat.

În răstimpul petrecut ca actriță a Teatrului din Galați, Gina Patrichi a jucat în spectacole pe texte din următoarele dramaturgii:

1.Literatură dramatică românească clasică: *Gaițele*, *D-ale carnavalului*, *Titanic vals*;

2. Literatură dramatică română contemporană: *Nota zero la purtare*, *Mormolocul* (de C. Sincu și V. Nițulescu), *Mireasa desculță* (de Sütö András și Hajdu Zoltán), *Ecaterina Teodoroiu* (de Nicolae Tăutu), *Siciliana* (de Aurel Baranga), *Celebrul 702* (de Alexandru Mirodan), *Marele fluviu își adună apele* (de Dan Tărchilă), *Mi se pare romantic* (de Radu Cosașu), *Taina* (de Horia Stancu);

3.Literatură dramatică universală clasică și contemporană: *Don Gil de Ciorap verde*, *Gâlcevile din Chioggia*, *Hangița*, *Nora*, *Speranța*, *Vicleniile lui Scapin*, *Prometeu încătușat*, *Jocul dragostei și al întâmplării*;

4. Literatură dramatică rusă și sovietică: *Furtuna*, *În căutarea fericirii*, *Orașul visurilor noastre*, *Poveste din Irkutsk*, *Balul florilor*, *Umbra*;

5. Adaptări: *Harap-Alb*, *Micuța Dorrit*, *Lângă Poarta Brandemburg Tânăra gardă*.


Zerbinette din *Vicleniile lui Scapin* de Molière

Am plasat separat spectacolele realizate pe texte din literatura dramatică rusă şi sovietică, deoarece numărul lor e simptomatic pentru vremurile respective, când legăturile cu Moscova erau încă extrem de strânse, statutul României de vasal al regimului de la Kremlin era semioficializat, iar teatrele erau obligate să-şi proiecteze repertoriile, strict controlate de altfel, în funcţie de această realitate. Uneori, era absolut obligatoriu ca premierele să aibă loc cu ocazia aniversării Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, adică în seara de 7 noiembrie. Aşa a fost cazul şi la Teatrul din Galaţi, cu spectacolul cu piesa *Oraşul visurilor noastre* de Aleksei Arbuzov, spectacol regizat de Ion Bologa, în care Gina Patrichi juca rolul Niura (premiera: la 7 noiembrie 1959), ori cu cel cu *Tânăra gardă*, dramatizare de Nikolai Ohlopkov, pus în scenă de Vlad Mugur, în care Ginei Patrichi îi revenea rolul Liubov Şevţova.

Se cuvine reamintit că pe toată durata celor aproape cincizeci de ani cât România a fost sub ocupaţie comunistă, cenzura s-a făcut resimţită în toate domeniile vieţii spirituale, în cel al teatrului cu o osârdie ieşită din comun. De altfel, trecerea de la cenzura antonesciană la cea deja infestată de comunism s-a făcut extrem de rapid. În cartea *Scenele teatrului românesc: 1945–2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, Bucureşti, 2004), Marian Popescu întocmeşte ceea ce el numeşte un „Mic documentar despre cenzura teatrului în România (1944–1989)", din care reţin că la 12 septembrie 1944, prin articolul 16 al *Convenţiei de armistiţiu* dintre guvernul român şi guvernele Naţiunilor Unite, se stabileşte că „tipărirea, importul şi răspândirea, în România, a publicaţiilor periodice şi neperiodice, *prezentarea spectacolelor de teatru şi a filmelor* [...] *vor fi executate în acord cu Înaltul Comandament aliat* (*subl. M. M.*), adică sub control sovietic. În respectivul „Mic documentar", se precizează că „spectacolele de teatru, cele de revistă erau aprobate de către Comisia Aliată de control după aprobarea prealabilă a cenzurii pentru aplicarea art. 16 (menţionat mai sus, *nota n., M. M.*)", care funcţiona în cadrul Ministerului Propagandei.

În cartea *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* (Editura „Curtea Veche", Bucureşti, 2005), Adrian Cioroianu consacră un subcapitol rolului Comisiei Aliate de Control. „Organismul care conducea România nu era alcătuit din factorii constituţionali – regele şi guvernul –, ci din aşa-numita Comisie Aliată de Control (CAC, comisie propriu-zis sovietică, din moment ce reprezentarea anglo-americană era mai mult simbolică)." Ea era condusă *de facto* de general-locotenentul Vladislav P. Vinogradov. Această comisie, care trebuia să fie un factor de pacificare, va juca, în fapt, un rol contrar. „Ea va deveni principala instituţie a statului român în perioada următoare, instaurând un control plenar, politic-partizan şi pe deplin interesat asupra societăţii, de la armată la presă, de la cultură la viaţa politică şi economică."

Chiar şi după dizolvarea Comisiei Aliate de Control, omniprezenţa sovietică rămăsese o realitate. În cartea Floricăi Ichim *La vorbă cu Vlad Mugur* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi Revista „Teatrul azi", Bucureşti, 2000), dar şi într-un interviu pe care marele regizor i l-a acordat Sandei Vişan pentru postul public de televiziune (TVR), se fac referiri frecvente la prezenţa consilierilor sovietici în viaţa teatrală românească. Această prezenţă mergea până acolo, încât consilierii cu pricina intrau, când le poftea inima, la cursurile de la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică, unde, aşa după cum scrie Valeriu Moisescu în cartea sa, se preda o variantă falsificată şi reducţionistă a metodei stanislavskiene.

Un alt organism prin care s-a realizat sovietizarea ţării a fost aşa-numitul ARLUS (Asociaţia Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică).

Şi acestuia i se consacră un capitol în cartea *Pe umerii lui Marx* („Studiu de caz: O întreprindere intelectuală ARLUS în 1944"). Respectiva asociaţie îşi are originile îndepărtate în cele câteva mici asociaţii care existau chiar înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, precum fusese „Amicii U.R.S.S.". La 20 octombrie 1944, un grup de intelectuali îşi dădeau întâlnire în casa medicului şi profesorului universitar Constantin I. Parhon şi hotărau înfiinţarea unei asociaţii de prietenie cu Uniunea Sovietică. La 17 decembrie, asociaţia cu pricina îşi va face cunoscută schema organizatorică, absolut impresionantă. „Nu riscăm deloc – scrie Adrian Cioroianu – afirmând că ARLUS rivalizează acum, prin multilateralitatea preocupărilor sale, cu Universitatea şi Academia, instituţii pe care, de altfel, le va depăşi în complexitate." În secţia de teatru, conform organigramei reproduse de istoricul menţionat, preşedinte este regizorul Raoul Bulfinski (?) [e vorba, probabil, despre actorul Romald Bulfinski], „ajutat de marele artist de operetă şi teatru al vremii Vladimir [Velimir, *n.red.*] Maximilian şi de Dida Solomon-Callimachi; secretar este artista de teatru, celebră în epocă, Beate Fredanov, bibliotecar Sandu Eliad, membri Dina Cocea, Radu Beligan şi Ion Şahighian". Scenografa Elena Pătrăşcanu, soţia liderului comunist Lucreţiu Pătrăşcanu, care va fi de altfel arestată odată cu acesta, figurează în conducerea Secţiei de propagandă a ARLUS. Sub egida ARLUS, va ţine cursuri de regie Ion Sava, acelaşi Ion Sava care în cartea de interviuri a lui Ion Biberi *Lumea de mâine*, apărută mai întâi în 1945 la Editura Forum, visează durarea pe ruinele Teatrului Naţional a unui „Bloc al artelor" şi care va declara că, atunci „când se va scrie istoria regiei teatrale, se va vedea că trebuie început cu poporul rus".

De fapt, ARLUS era unul dintre instrumentele utilizate pentru vasta operaţiune de sovietizare a României. În cartea *O noapte atât de lungă. Apogeul regimul totalitar în Europa 1935–1953,* coordonată de Stéphane Courtois, se pot citi următoarele: „Pe scurt, există evidente şi sugestive analogii între anexiunile din 1939–1941 şi sovietizarea Europei de Est de după cel de-al Doilea Război Mondial. În ambele regăsim aceeaşi dualitate. Ca faţadă, avem *republici* independente sau *democraţii populare*, adică state care, conform cu voinţa unei părţi a populaţiei lor, au ales comunismul ca ideologie conducătoare. În realitate, sunt state supuse în acelaşi timp modelului stalinist al comunismului şi hegemoniei statului sovietic. Aceste două imagini – una virtuală, cealaltă reală – rămân până în 1989 trăsătura lor distinctă." Şi tot în cartea respectivă se spune că „de la Tirana la Varşovia, marii-preoţi ai culturii oficiale – Wazyk în Polonia, Moraru în România, Révai în Ungaria etc. –, ca emuli zeloşi ai lui Jdanov, au condus cu o mână de fier literatura şi arta. De acum înainte, totul venea de la Moscova şi... totul ducea la Moscova". Poate că Nicolae Moraru nu a fost cel mai mare „preot al culturii oficiale" din România în perioada imediat următoare preluării puterii de către comuniştii susţinuţi de Moscova. Importantă este însă ideea dominaţiei moscovite.

Ar fi însă cu totul fals dacă s-ar crede că în anii '50, ori pe toată durata acestora, teatrul românesc ar fi fost total sovietizat. De altfel, dacă urmărim cazul concret al teatrului gălăţean, de la care au pornit observaţiile de mai sus, se cuvine să remarcăm că textele din dramaturgia rusă şi sovietică intrate în repertoriu, poate doar cu excepţia dramatizării după *Tânăra gardă*, erau valoroase. Vom vedea ceva mai încolo că, în anii '80, un anume tip de dramaturgie sovietică, cea care realiza, aşa după cum se spunea în mod frecvent în cronici, „crestomaţia sufletului slav", va fi la mare căutare, va fi jucată cu plăcere deopotrivă de teatre, cât şi de actori. Din motive pe care le voi detalia la timpul potrivit. Nu pare, aşadar, total, dacă nu cumva chiar

Niura din *Orașul visurilor noastre* de Arbuzov

Fanny din *Micuța Dorrit* după Dickens

deloc deplasat articolul *Voci din trecut* scris de Crin Teodorescu şi publicat în nr. 10 din 1967 al revistei *Teatrul*, în care, în esenţă, e vorba despre importanţa literaturii dramatice ruse şi a felului în care ea fost receptată în anii '30 în România.

Am mai spus-o: dispunem, din păcate, de foarte puţine cronici la spectacolele din acea vreme ale Teatrului de Stat din Galaţi în care a jucat Gina Patrichi. Cronici pe care să le putem credita cu valoarea de document. Există câteva amintiri, fructe ale memoriei, risipite ici şi acolo. Bună observaţia lui Adrian Cioroianu, dintr-un articol apărut în numărul 234, din august 2008, al revistei *Dilema veche*, observaţie potrivit căreia „în gestionarea treburilor legate de trecut, deseori Istoria domneşte, iar cea care guvernează este Memoria". Cine e interesat de problemă are la dispoziţie cartea lui Paul Ricoeur *Memoria, istoria, uitarea*, apărută şi în limba română în 2001, la Editura Amarcord din Timişoara. Cu observaţia că, după cum subliniază cercetătorul francez, uneori memoria poate fi manipulată ori obligată. În cartea *Abuzurile memoriei* (Editura Amarcord, Timişoara, 1999), Tzvetan Todorov atrage atenţia asupra efectelor pe care le poate avea ceea ce el numeşte „memoria traumatizată". Iar cu un asemenea efect ne vom întâlni şi noi în rândurile următoare. Nu e însă mai puţin adevărat că, aşa după cum scrie Matei Călinescu în cartea sa *Portretul lui M* (Editura Polirom, Iaşi, 2003), „memoria e axa identităţii, aş zice. Cum altfel ne construim identitatea decât prin amintiri?" Poate de aici şi rolul, dar şi succesul pe care l-au avut cărţile de jurnale şi memorii. La ce servesc ele? Iată un posibil răspuns pe care îl desprind din *Jurnalul unui om dezamăgit* de W. N. P. Barbellion (Editura Humanitas, Bucureşti, 2008): „Am citit cu plăcere nişte jurnale vechi. M-a întristat şi m-a surprins câte lucruri uitasem. Pare neloial faţă de tine să uiţi trecutul atât de uşor. Sunt adâncit cu atâta seninătate în sinele meu de acum, încât am ajuns să nu-mi mai pese de suma tot mai mare de *eu*-ri trecute – domnii aceia morţi şi dragi care au îngrijit, unul după altul, templul acesta de carne şi au dat mai departe torţa vieţii şi identităţii mele, înainte să se retragă tăcuţi şi modeşti."

Despre spectacolul cu *Furtuna,* regizat la Teatrul din Galaţi de Valeriu Moisescu şi care a avut premiera la data de 29 iulie 1957, în scenografia lui Mihai Tofan, spectacol în care Gina Patrichi a jucat rolul Varvara, găsim o seamă de observaţii extrem de critice în primul volum al *Jurnalului de drum al unui critic teatral (1944–1984)*, scris de Valentin Silvestru, prim volum apărut în anul 1992 la Editura Meridiane: „*Furtuna* (A. N. Ostrovski) e un spectacol neaşteptat de slab al Teatrului din Galaţi. Slab prin interpretarea de Ofelie dată Caterinei (Nicoleta Oancea, *nota M. M.*), prin lipsa de fizionomie a Varvarei (Gina Patrichi, *nota M. M.*), diletantismul interpretării Kabanovei (Tanţi Romée, *nota M. M.*), dar, mai ales, din cauza năstruşniciilor scenografice şi regizorale. Pictorul Mihai Tofan a făcut un decor ca un fel de pod înalt şi înclinat, sub care e o scobitură elipsoidală. Actul I se petrece pe pod, lângă care e şi o bancă de grădină publică; actul II, sub pod, în scobitură, unde un tron roşu vrea să sugereze camera Kabanovei. În alte tablouri, ni se oferă alte perspective ale podului, văzut din faţă, dintr-o dungă, de jos în sus etc. Actorii aleargă pe pod şi pe scările lui în toate direcţiile, acompaniaţi de un soi de muzică electronică punctată de onomatopee şi urmăriţi prin întuneric de raza vivace a unui reflector mobil. E un talmeş-balmeş general de stiluri, mişcări, procedee care asfixiază ideile mari ale textului. Răspunzător pentru spectacolul acesta antiartistic e regizorul Valeriu Moisescu."

Tot în *Jurnal de drum al unui critic teatral*, volumul întâi, găsim câteva însemnări ceva mai îngăduitoare faţă de spectacolul cu piesa *Mireasa desculţă* de Sütő András şi Hajdu Zoltán, care a avut premiera la data de 15 septembrie 1958, regia aparţinându-i aceluiaşi Valeriu Moisescu, iar scenografia lui Adalbert Wilke. Aici Gina Patrichi juca rolul miresei Juliska. „Acelaşi regizor a lucrat hotărât mai bine cu actorii

în *Mireasa desculţă* – piesă din viaţa unei gospodării colective ardelene, scrisă cu ani în urmă şi revăzută recent de Sütő András şi Hajdu Zoltán. Intenţia regizorală a fost interesantă. Prin transformarea unor scene în tablouri autonome, aşezarea trunchiului unic de decor elementar pe turnantă şi schimbările repezi, directorul de scenă a urmărit dinamizarea acţiunii. Realizarea a rămas însă sub intenţie. În partea întâi a spectacolului, textul e obositor de îmbucătăţit, în partea a doua e mult prea amplu tratat scenic. E discutabil procedeul adăugării unor texte importante rostite la megafon, când, de fapt, ideile ar fi trebuit subliniate în structura piesei."

Această ultimă frază din aprecierea citată ascunde, probabil, motivul pentru care spectacolul cu *Mireasa desculţă* a provocat un puternic scandal cu ocazia prezentării sale în cadrul Festivalului Teatrelor Dramatice de la Bucureşti, un festival care a avut puţine ediţii tocmai pentru că ideea unei manifestări de cultură teatrală care să aibă loc în Capitală nu a prea fost pe placul autorităţilor vremii, ce s-au opus sistematic reluării lui sub o formă sau alta. Despre scandalul cu pricina, găsim o relatare în memoriile actorului Ion Focşa, *Ghinionul a fost norocul meu* (*ed. cit.*): „*Mireasa desculţă* avusese parte, încă de la premiera de la Galaţi, de o presă de excepţie, iar comisia de selecţionare îl vizase pentru premiul întâi. I se făcuse atâta reclamă, încât toată lumea era curioasă să îl vadă. N-am văzut niciodată o sală mai selectă, plină până la refuz de oameni de teatru, directori, regizori, oameni politici, actori şi, mai ales, actori de la Institutul de Teatru. O sală care bâzâia ca un stup de albine până la ridicarea cortinei. În primul rând, trona ca o regină doamna Bulandra, în ţinuta ei de mare doamnă, cu tot felul de dantele, iar pe cap cu imensa ei pălărie, după care putea fi recunoscută de oricine, căci nimeni, nicio tovarăşă, nu îndrăznea să încalce normele proletare.

Moisescu se afla la a doua montare a acestei piese. Prima dată o făcuse ca student la Institutul de Teatru, iar acum, cu experienţa dobândită, dispunând de un decor inspirat, realizat de Adalbert Wilke şi, mai ales, de o trupă de excepţie, avea toate şansele de reuşită. Deşi era o piesă cu ţărani colectivişti, el n-a tratat-o realist, cum se obişnuia, ci a ales altă cale, a făcut din ea un poem. Un poem de o frumuseţe rară, fiind ajutat, desigur, de componentele spectacolului, muzică şi lumini, şi, mai ales, de o turnantă care-i dădea fluiditate spre un final de apoteoză.

La pauză, cum se întâmplă la astfel de festivaluri, veneau mesageri din sală cu ecouri laudative şi, printre ei, se afla şi caricaturistul Drag, care avea locul în sală lângă doamna Bulandra şi, evident, îi urmărea toate reacţiile de entuziasm. Atmosfera era de invidiat, iar aplauzele de la final şi tot entuziasmul sălii nu făceau altceva decât să ne crească şansele pentru Marele Premiu. Cu toate acestea, un singur om a hotărât soarta spectacolului, şi acesta a fost Dumitru Popescu, zis Dumnezeu, care răspundea de cultură. Dar el n-a intervenit direct la juriu, era mult prea versat în treburile astea şi la fel de deştept, dar a găsit un moment prielnic şi le-a spus celor din jur răspicat punctul lui de vedere: «Spectacol cu ţărani pe turnantă? La ce cămin cultural se poate juca? Şi cum îi educăm pe colectivişti?» Acest punct de vedere, odată exprimat, a circulat imediat ca telefonul fără fir, spre dezamăgirea tuturor. Cei mai supăraţi erau cronicarii, care au fost siliţi să adopte acest punct de vedere ca pe o indicaţie, iar noi, virtualii câştigători, nu numai că am fost excluşi de la premii, dar am fost şi aspru criticaţi, în special Valeriu Moisescu. Scăpase doar o cronică, a lui Mircea Hulubaş, apărută cu mult timp înainte în *Contemporanul* (19 septembrie 1958), care spunea: «Buna gradare, lipsa decalajului creaţiilor actoriceşti, dozarea mijloacelor tehnice şi dragostea pentru omul simplu, inventivitatea şi îndrăzneala, au dat viaţă unui spectacol care face cinste Teatrului din Galaţi.»

Spectacolul fusese prea îndrăzneţ şi căzuse într-un moment nepotrivit. El se abătea de la linia ortodoxă tocmai când începuse o campanie de susţinere şi

Varvara din *Furtuna* de Ostrovski

Nora din piesa omonimă a lui Ibsen

promovare a spectacolelor cuminți, simple, directe, care să nu dea bătăi de cap. Se dorea anihilarea acelor spectacole metaforice, care susțineau *reteatralizarea teatrului* pentru a-l îndepărta de banal, de simplism, de convenții vechi, încât publicul să fie pregătit încet, încet să reacționeze favorabil la noile fenomene artistice ce se vor naște cu fiecare perioadă istorică.

Am putea conchide că spectacolul nostru apăruse prea devreme, își devansase epoca cu cel puțin zece–cincisprezece ani, iar Moisescu, deși înfrânt oficial la acel festival, biruise în fața oamenilor de teatru și, dintr-o dată, a fost plasat în plutonul fruntaș de regizori."

Vorbeam mai sus, citându-i pe Paul Ricoeur ori pe Tzvetan Todorov, despre abuzurile memoriei, despre memoria manipulată ori despre memoria traumatizată. Nu e în scopul acestor rânduri de a-l face mai bun decât a fost pe Dumitru Popescu-Dumnezeu. Vinile lui au fost mari, imense, în construirea cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu. Mult mai consistente decât e dispus el să admită în cărțile sale cu caracter memorialistic *Am fost și cioplitor de himere* (Editura Expres, București, 1994), *Elefanții de porțelan. Scene și personagii în umbra Cortinei de Fier* (editat de *Meci* în 1996) ori în ciclul *Cronos autodevorându-se* (pe care le tipărește Editura „Curtea Veche", cel mai recent volum fiind apărut în anul 2007). Dar, dacă cercetăm orice dicționar (cf. Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1977), vedem că Dumitru Popescu e născut în 1928, devine din 1956 redactor-șef la *Scânteia tineretului*, din 1960 îndeplinește, timp de doi ani, funcția de director general al Agerpres, devine membru al Comitetului Central al PCR în 1965, din ianuarie 1965 și până în decembrie 1968 este redactor-șef al *Scânteii*, iar de abia apoi e numit vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. De la Congresul al X-lea al PCR, devine membru al Comitetului Politic Executiv al CC al PCR (unde va rămâne până în decembrie 1989, când, odată cu Revoluția, vom avea de-a face și cu aneantizarea partidului) și secretar al Comitetului Central, între 1971 și 1976 va fi președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, apoi președinte al Comitetului de Stat pentru Radio și Televiziune și rector al Academiei de partid „Ștefan Gheorghiu". E limpede deci că Dumitru Popescu nu răspundea în 1968 de cultură, cum susține Ion Focșa.

L-am întrebat pe regizorul Valeriu Moisescu dacă are totuși știință de vreo ingerință a lui Dumitru Popescu în operațiunea de subminare a spectacolului său din 1958. Răspunsul a fost negativ. Cred, mai degrabă, că Ion Focșa a făcut un transfer între implicarea lui Dumitru Popescu în scandalurile prilejuite de spectacolele *Gluga pe ochi* (regizat de Valeriu Moisescu) și *Revizorul* (în regia lui Lucian Pintilie), ambele de la Teatrul „Bulandra".

Valeriu Moisescu mi-a mărturisit că multă vreme a fost preocupat de găsirea unei explicații pentru furia pe care a generat-o spectacolul său. Un scandal cu atât mai inexplicabil, cu cât piesa vorbea despre colectivizare, cea prin care, ca să-l citez din nou pe Alexandru Kirițescu, „muncitorul de pământ (care) se zbătea de moarte" putea, în imaginația comuniștilor, să ajungă la prosperitate. Valeriu Moisescu crede că au deranjat tocmai megafoanele pe care le incrimina Valentin Silvestru, megafoane prin care erau chemați oamenii să se înscrie în cooperativele agricole de producție. Or, aceste îndemnuri repetate, difuzate prin megafoane, arătau că, deși cuprinși de „ură și revoltă" față de burghezo-moșierime, cum scria în 1953 Alexandru Kirițescu, țăranii nu prea doreau de bună voie să își înstrăineze pământurile. Au deranjat, așadar, exact lucrurile care îl deranjaseră pe Valentin Silvestru, cel care scria, după cum am arătat mai sus, că „ideile trebuiau subliniate în structura piesei".

Revista de specialitate a consacrat un grupaj Festivalului Teatrelor Dramatice, unde a fost prezentat spectacolul gălățean cu *Mireasa desculță*. Acolo găsim o

scurtă cronică semnată cu inițialele I. R. (Ilie Rusu — *nota M. M.*), care califică „încercarea" regizorului Valeriu Moisescu drept „bine intenționată sub aspectul căutării unei expresii scenice menite să dea mai multă forță de convingere mesajului dramatic". Numai că respectiva „încercare" (termenul îi aparține semnatarului cronicii) a însumat câteva erori „care au făcut dificilă transmiterea mesajului piesei". Nu se fac în cronică referiri la jocul actoricesc. Se spune doar că „este un spectacol realizat de Valeriu Moisescu cu multă pasiune și elan tineresc, care, dacă s-ar fi dublat cu tot atâta discernământ, ar fi dat roadele așteptate".

La data de 14 ianuarie 1961, avea loc la Galați premiera spectacolului cu piesa *Celebrul 702* de Alexandru Mirodan. Regia spectacolului gălățean era semnată de Vlad Mugur, scenografia de Adalbert Wilke, iar în distribuție apăreau actori precum Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Constantin Possa, Dimitrie Dunea, Alla Tăutu, Eugen Todoran. Gina Patrichi juca rolul Miss Pope. Premiera gălățeană intervenea doar la câteva zile după premiera absolută bucureșteană, care avusese loc în regia lui Moni Ghelerter și în scenografia lui Alexandru Brătășanu. Cu această premieră absolută pleca la drum noul Teatru de Comedie, a cărui direcțiune îi fusese încredințată actorului Radu Beligan și care-și propunea în mod programatic „să contribuie la progresul dramaturgiei românești", să „acorde prioritate pieselor care pot da o imagine sesizantă a omului contemporan" (*apud* Valentin Silvestru, *op. cit.*).

După părerea lui Mircea Ghițulescu, exprimată în *Istoria dramaturgiei române contemporane* (*ed. cit.*), „adeziunea lui Alexandru Mirodan la literatura de propagandă a fost imprudentă, totală și, pentru că autorul avea talent, foarte influentă". Iar *Ziariștii*, piesa lui cea mai cunoscută, „un mare succes al anilor '60, nu este doar o adeziune, ci o declarație de dragoste". În opinia lui Mircea Ghițulescu, șansa lui Alexandru Mirodan „putea fi *Celebrul 702* sau *Autorul moare azi* dacă reflexele propagandistice n-ar fi stricat finalul unei comedii cu subiect american, plină de vervă. După primele pagini, ai speranța că *subiectul american* îl ajută pe dramaturg să se elibereze de inhibițiile literaturii comandate. Mirodan se mută cu arme și bagaje din redacția *Vieții tineretului* (*Ziariștii*) în celula unui pușcăriaș din Sing Sing. Cheryl Sandman, condamnat la execuție pe scaunul electric, și colegul său de celulă, Joe, care poate fura orice, inclusiv scaunul electric, sunt două personaje de comedie memorabile. Cheryl va reuși să amâne execuția în schimbul memoriilor sale, pe care i le cere un rechin de presă, director al editurii «Books and Books». Viața americană prinsă de Mirodan este un bun subiect de comedie și în zilele noastre, ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat. Paginile sunt însă poluate când autorul crede că a sosit momentul să înlocuiască observația comică asupra modului de viață american cu explicații ideologice. Secretara Diana (cu care a fost dotat în temniță acest martir al imperialismului american) este cuprinsă de un val de mânie împotriva traumatismelor pe care romanele pușcăriașului le provoacă în psihicul copiilor care îl ovaționează. De aici încolo, lucrurile iau o întorsătură «agit-prop»... Oricum, alegoria ideologică este mult mai subțire decât în *Ziariștii* și se înscrie perfect în arsenalul ideologic al războiului rece. Libertatea de creație și libertatea americană, în general, se exprimă într-un imens penitenciar, sugerează Mirodan. El și-a propus și a reușit să epuizeze un punctaj ideologic de stânga din care nimic nu lipsește. Dramele sale nu pot fi răstălmăcite, nici salvate, decât – cine știe? – prin reciclarea istoriei".

În nr.2 din anul 1961 al revistei *Teatrul*, au apărut cronici la ambele spectacole cu care s-a produs lansarea la apă a piesei. Mircea Alexandrescu, semnatarul comentariului dedicat versiunii de la Galați, a sesizat existența în spectacol a unor „aspecte ce dau piesei o expresie scenică oarecum schimbată față de cea din Capitală", element mai mult decât explicabil prin apartenența celor doi directori de scenă nu doar la alte generații, ci și la școli de regie diferite.

„Gina Patrichi – scria Mircea Alexandrescu – a sesizat care ar putea fi argumentele folosite de o reporteră de senzații, cum este Miss Pope din piesă, și, deși am fi preferat să șarjeze mai puțin, ca satira să fie astfel și mai puternică – în măsura în care personajul ar fi fost mai veridic –, verva și hazul propriu al interpretei au slujit la *demascarea* (*subl. M. M.*) reporterilor cu microfon și *sex appeal* din lumea presei de peste Ocean."

În spectacolul bucureștean, rolul Miss Pope era interpretat de mult mai experimentata Ninetta Gusti. Dar iată că în cronica lui B. Elvin, apărută în același număr al revistei *Teatrul*, se spune că „Nineta Gusti s-a complăcut și s-a pierdut în deliciile superficiale ale rolului, preferând efectul violent impresiei de durată".

Tot Vlad Mugur a montat la Teatrul din Galați piesa *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu, scriitor cu o trecere cu efect în epocă prin teritoriile literaturii dramatice, trecere despre care va vorbi cu amuzament și ironie într-un text publicat cu ceva vreme în urmă în spațiul rubricii sale *Din vieața unui extremist de centru* din *Dilema veche*. Premiera a avut loc la data de 16 ianuarie 1962, scenografia era semnată de Jules Perahim, iar din distribuție făceau parte, alături de Gina Patrichi, actorii Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Elena Chelefa, Grigore Chirițescu, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Teodora Veronica Irasog, Septimiu Pop, Eugen Todoran (viitorul regizor al „Teatrului de televiziune"). În acel spectacol debuta talentatul Corneliu Dumitraș.

În cronica din nr. 3/1962 al revistei *Teatrul*, Virgil Munteanu scria: „am apreciat întotdeauna la Vlad Mugur încrederea cu care distribuie actori foarte tineri în roluri dintre cele mai dificile". Aici, Gina Patrichi juca rolul Lily Gigea. „Romanțioasa domnișoară Lily — scria Virgil Munteanu —, iubitoarea de galeșe melodii de import și de bărbați *cu situație*, a găsit în Gina Patrichi o interpretă plină de vervă, de spirit, de fantezie, care însă a greșit, adăugând pe alocuri mai multă vulgaritate decât îngăduia rolul." Iar, mai departe, cronicarul formula o întrebare căreia timpul îi va răspunde într-un chip categoric negativ. „Să-și fi epuizat oare această înzestrată actriță resursele, de se vede acum silită să recurgă la efecte mai prejos de autoexigența cu care ne-a deprins?"

De fapt, nici nu va trebui prea mult timp pentru ca răspunsul negativ la întrebarea formulată de Virgil Munteanu să apară în chiar paginile revistei *Teatrul*.

La 20 februarie 1962, pe scena teatrului gălățean avea loc o nouă premieră. Cea cu piesa *Poveste din Irkutsk* de Aleksei Arbuzov, dramaturg sovietic dăruit cu mult talent și care va fi adesea jucat (cu mult succes) pe scenele românești. *Poveste din Irkutsk* va apărea în repertoriile multor teatre din țară. Din creația lui Arbuzov, Gina Patrichi va mai juca peste ani, dar pe scena de la „Bulandra", în spectacolul cu piesa *Amintiri*, ce va fi montat de Ion Caramitru. Tot din creația lui Arbuzov, piesa *Comedie de modă veche,* în regia lui Mihai Berechet și în interpretarea lui Carmen Stănescu și a lui Mihai Fotino, va face o lungă serie de reprezentații în anii '70–'80, la Teatrul Național din București.

La Galați, regia spectacolului cu *Poveste din Irkutsk* era semnată de același Vlad Mugur, iar scenografia de Adalbert Wilke. Mai jucau Corneliu Dumitraș, Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Elena Chelefa, Marga Georgescu, Ion Lazu, Dimitrie Dunea, Alexandru Ternovici, iar coregrafia era gândită de Trixy Checais.

Spectacolul — sau, mai curând, regia lui Vlad Mugur — nu a fost pe placul Valeriei Ducea, criticul care a semnat cronica apărută în nr. 3 din anul 1962 al revistei *Teatrul*. „Ambianța și imaginea teatral-scenică s-au închegat dintr-un joc foarte ciudat de forme și culori. O viziune abstractă a regiei a despuiat piesa de orice element plastic de viață, rarefiind substanța spectacolului până la jocul unor imagini în sine, lipsite de contingență cu textul." Tare mi-e teamă însă că, mai

curând, criticul nu era pregătit să recepteze ideea că reteatralizarea teatrului presupune o anume independență față de text.

În schimb, Valeria Ducea avea numai cuvinte de laudă la adresa Ginei Patrichi, interpreta rolului principal feminin, Valea: „Am lăsat dinadins la urmă considerațiile asupra eroinei principale, Valea, deoarece aici s-a petrecut un fenomen binefăcător de neaderență din partea actriței Gina Patrichi, care, sesizând inadvertența de concepție a spectacolului, a încercat, cu o participare și cu o dăruire totală în interpretare, să prezinte o Valea vie, interesantă, voluntară. Care-și trăiește drama cu mare sinceritate, cu patos reținut, profund emoționant. Actrița a marcat nuanțat și foarte sugestiv și convingător evoluția eroinei, de la *zvăpăiata Valea* (trăsătură pe care interpreta a subliniat-o nu fără o tentă de amărăciune și de disperare), la femeia ce-și cucerește echilibrul moral, hotărându-se să muncească și să se bucure din nou de viață. Această bucurie, exprimată la o tensiune înaltă, ca un strigăt de descătușare, în replica finală, a avut darul să încheie piesa cu o notă de optimism și de încredere în viață pe care spectacolul, în ansamblul său, nu o prea promitea."

Poate părea bizară această *detașare* ori *eliberare*, dacă ea a fost reală, a Ginei Patrichi de concepția regizorală de ansamblu. Bizară, căci frecvent actrița va reafirma credința ei în importanța directorului de scenă, în valoarea indicațiilor regizorale, în valoarea regiei. „Câte nemulțumiri am stârnit când mi-am exprimat opinia într-un interviu, afirmând că actorul trebuie să se plece în fața regizorului, chiar atunci când acesta nu este un Ciulei sau un Pintilie!", își amintea peste ani, cu o oarecare tristețe, Gina Patrichi. *Nesupușenia* aceasta a actriței e, pe de altă parte, explicabilă prin aceea că ea a făcut, indubitabil, parte din categoria marilor actori. Din clasa a ceea ce George Banu numește *actorii-poeți*, *actorii unici*. „Actorul unic – scrie teatrologul francez de origine română în cartea *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (Editura Nemira, București, 2008) – *nu este marioneta rolului*, pentru a relua formula lui Georg Simmel, nu *servește* rolul, nu întreține cu el nicio relație neutră, nici una de eficacitate imediată; pentru el, rolul nu e masiv și omogen, nu dorește să-l joace în întregime, lasă zone netratate, se insinuează printre cutele rolului, frunzărindu-l. ...Această ființă care evoluează pe platoul de joc e compozită, fracturată, impură. Nici pierdută în uitarea încarnării, nici securizată de o distanță protectoare. Nu e dublă, ci mai degrabă practică acea *estetică a intervalului* pe care Andrei Pleșu o considera un atribut al îngerilor, agenți ai circulației cosmice. Actorul, în acest sens, este un înger. Evoluează între rol și el însuși."

„Un astfel de actor – continuă George Banu – va fi întotdeauna mai mult decât un actor; el își asumă rolul, depășindu-l în același timp, *își asumă regia, eliberându-se în același timp de ea* (*subl. M. M.*). Își asumă responsabilitățile fără să li se supună, considerându-le ca pe niște temelii fecunde, niciodată ca pe o închisoare. O asemenea apariție pe scenă nu este produsul unei subiectivități care se expune; ea este consecința unei înfruntări tacite cu rolul, cu regia... Dacă munca în echipă poate produce, în teatru, efecte comunitare și grupuri efervescente, autoritatea unei opere și decizia unui regizor sunt cele ce permit afirmarea actorului în identitatea lui de *Ianus bifrons*, a sa și a rolului. Acest actor seduce prin tot ceea ce revelează parțial despre text și montare, căci el nu se supune comenzilor lor, dar nici nu le neagă cu totul. Pentru a le putea destabiliza, ele trebuie să existe și să se impună. Rezistența lor este cea care pune la încercare actorul, ele permițându-i, dacă reușește să depășească dificultatea programului, să se apropie de condiția de artist. Brecht a spus-o: nu există afirmare a *eului* fără lupta cu legea."

Nu încape îndoială că cele treizeci de roluri jucate pe scena Teatrului de Stat din Galați, multe sub îndrumarea unor regizori care contează pentru istoria teatrului

românesc – Vlad Mugur, Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu –, au ajutat-o pe Gina Patrichi să se apropie de ceea ce George Banu numeşte „condiţia de artist".

Această apropiere a fost, cu certitudine, simţită de marele *om de teatru* Liviu Ciulei. Poate că atunci când, împreună cu Alexandru Finţi, a venit să vadă *D-ale carnavalului*, Liviu Ciulei nu l-a remarcat doar pe regizorul Valeriu Moisescu, pe care îl va invita să realizeze prima lui montare pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra". Poate că a remarcat-o şi pe Gina Patrichi. Sigur e că *regizorul de film* Liviu Ciulei i-a oferit Ginei Patrichi rolul Roza din *Pădurea spânzuraţilor*. Iar directorul Ciulei îi va sugera lui Valeriu Moisescu să o distribuie pe Gina Patrichi, încă actriţă a Teatrului din Galaţi, în rolul Corina din *Jocul de-a vacanţa*, la „Bulandra".

Începutul stagiunii 1963–1964 o va prinde pe Gina Patrichi la Galaţi. În septembrie 1963, actriţa va juca rolul Fata de stradă în spectacolul cu piesa *Taina* de Horia Stancu. În ianuarie 1964, Gina Patrichi va cunoaşte bucuria unui nou început în *Jocul de-a vacanţa*. Curând, va deveni actriţă a marelui, incomparabilului Teatru „Lucia Sturdza-Bulandra". *Taina* a fost, aşadar, spectacolul prin care Gina Patrichi îşi lua nu „adio", ci „la revedere" de la publicul gălăţean. Dorea din tot sufletul ca acest rămas-bun să fie unul care să arate respectul, dragostea ei pentru spectatorii care îi urmăriseră vreme de opt ani evoluţiile şi devenirea ei ca actriţă profesionistă. Nu accepta nicidecum ca *Taina* să fie o formală tragere de cortină peste o semnificativă şi fructuoasă perioadă din viaţa ei. Se pare că vrerea i s-a împlinit căci evoluţia ei a fost comparată în cronici cu jocul Giuliettei Masina din filmul *Nopţile Cabiriei*. S-a observat minuţia „deloc barocă" cu care şi-a elaborat personajul.



Cu Valeriu Moisescu şi Boris Olinescu
la sărbătorirea a 25 de ani de la înfiinţarea Teatrului din Galaţi, noiembrie 1980

III. Actriţă la „Bulandra" (1)

1. Un teatru de artă

Teatrul Municipal din Bucureşti, cunoscut azi mai cu seamă după numele primei sale directoare, actriţa Lucia Sturdza-Bulandra, a fost întemeiat în anul 1947. A fost primul teatru de stat, existent ca atare chiar înainte de naţionalizarea de la 11 iunie 1948, iar în momentul fondării acesta dispunea de o trupă de nouă actori. E vorba despre Lucia Sturdza-Bulandra, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu, Mircea Balaban, Sarah Manu, N. Ştefănescu, V. Hulubei, Maria Bondar. Sala în care funcţiona era veche, dezafectată, dispunând de un echipament tehnic rudimentar. Directoarea avea doi adjuncţi, Beate Fredanov şi Jules Cazaban, şi a hotărât ca activitatea noii instituţii de spectacole să fie deschisă cu montarea unei piese româneşti. E vorba despre *Insula* de Mihail Sebastian, pusă în scenă în regia şi scenografia lui Mircea Şeptilici, avându-i în distribuţie pe Beate Fredanov, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu şi Ion Lucian, acesta din urmă având statutul de colaborator pe care, după propria mărturie, i l-a solicitat el însuşi doamnei Bulandra (a se vedea confesiunea *Municipalul ca un părinte bun*, în monografia *Teatrul Bulandra • 1947–1997*). Piesa lui Sebastian nu era terminată, iar Mircea Şeptilici şi-a asumat rolul de a scrie finalul ei. De ce tocmai Mircea Şeptilici? Poate, în primul rând, datorită faptului că actorul era un vechi şi de nădejde prieten al dramaturgului. Mulţi contemporani au povestit felul în care a fost făcută posibilă reprezentarea *Stelei fără nume* în primăvara anului 1944 la Teatrul „Alhambra", cum a fost inventat dramaturgul Victor Mincu, câte subterfugii au fost necesare spre a se pune stavilă curiozităţii presei de a-l vedea în carne şi oase pe necunoscutul scriitor care, pe neaşteptate, a oferit scenei o capodoperă. Unii au făcut-o în scris, alţii verbal. Se pare însă că, de fapt, „capul" complotului, cel căruia i-a venit ideea salvatoare, a fost Mircea Şeptilici, flancat de soţia sa de atunci, actriţa Nora

Piacentini. Mircea Şeptilici însuşi a povestit istoria în timpul refugiului său târziu în Occident, de la microfonul „Europei libere". La un moment dat, a apărut chiar propunerea ca, pe afiş, *Steaua fără nume* să apară ca fiind scrisă de Şeptilici, actor cu condei. Istoria cu pricina l-a recomandat, aşadar, pe Mircea Şeptilici drept un posibil continuator al *Insulei*. Nu pot încheia această paranteză fără a spune că există opinii potrivit cărora „complotul" fusese mai puţin secret decât şi l-au dorit ori imaginat participanţii la el. Nu dispunem de dovezi scrise în acest sens. Certă e doar modificarea sensibilă a politicii mareşalului Antonescu faţă de evrei, concretizată în anularea măsurilor represive radicale precum deportările. O carte recent apărută a istoricul Dennis Deletant produce suficiente probe în acest sens (cf. *Aliatul uitat al lui Hitler. Ion Antonescu şi regimul său. 1940–1944*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008).

Nemulţumită de valoarea spectacolului, nesocotindu-l un succes, directoarea a grăbit scoaterea lui de pe afiş, astfel încât, la data de 17 octombrie a aceluiaşi an, avea loc următoarea premieră, în regia lui W. Siegfried şi scenografia concepută de regizor împreună cu Cella Voinescu. Din distribuţie făceau parte Lucia Sturdza-Bulandra, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Eugenia Popovici, Nicolae Sireteanu, Ion Lucian. E vorba despre spectacolul cu piesa *Nu se ştie niciodată* de G. B. Shaw, care, în conformitate cu monografia teatrului, deja amintită, s-a jucat de o sută unsprezece ori şi a avut în total 73.153 de spectatori. Succesul trebuie să fi fost notabil, dacă în stagiunea 1957–1958 s-a luat hotărârea reluării spectacolului, distribuţia suferind oarecare modificări odată cu „intrarea" în spectacol a actorilor Vasilica Tastaman şi Vasile Hulubei. Sigur e că, încă de la începutul existenţei sale, Teatrul Municipal îşi fixa standarde estetice înalte, pe care, cu excepţii ce nu pot fi nicidecum trecute cu vederea, dar care nici nu se cuvin supradimensionate, le-a respectat până azi.

Lucia Sturdza-Bulandra şi-a arătat disponibilitatea întru sprijinirea regimului comunist. Şi-a afirmat drept principal crez *munca*, un slogan extrem de convenabil în epocă. Cine are curiozitatea de a parcurge cartea *Amintiri... amintiri* (Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1960, ediţia a doua, revăzută şi adăugită) va constata că, atât în „Cuvântul înainte", cât şi în textul propriu-zis al memoriilor actriţei, există o seamă de explicaţii ce justifică adeziunea ei la noul regim, cât şi deschiderea cu care a acceptat onorurile pe care acesta i le-a oferit. Nu e mai puţin adevărat că Lucia Sturdza-Bulandra şi-a folosit influenţa în rândul decidenţilor culturali şi politici ai vremii în favoarea instituţiei pe care o conducea. Aşa se explică faptul că în 1957 „Municipalul" dispunea deja de o a doua sală, iar trupa se lărgise considerabil, având aproximativ o sută de actori. Cea de-a doua sală, de la Grădina Icoanei, sală ce poartă astăzi numele marelui actor Toma Caragiu, a suferit de-a lungul timpului modificări şi ameliorări substanţiale, datorate contribuţiei adevăratului succesor al primei directoare, regizorul Liviu Ciulei, dar şi regizorului Valeriu Moisescu şi excelentului scenograf Paul Bortnovski. În 1964, s-a desfiinţat rampa, iar doi ani mai târziu scenograful Paul Bortnovski a conceput prima scenă centrală din ţară.

Lucia Sturdza-Bulandra a încetat din viaţă în anul 1961, iar până în anul 1963 conducerea teatrului a fost asigurată de cel ce-i devenise adjunct în 1956 – după retragerea din acest post a actriţei Beate Fredanov –, actorul Lazăr Vrabie. Acesta era cunoscut publicului mai puţin datorită evoluţiilor sale pe scenă, cât mai curând prin prisma rolurilor de activist de partid, în ilegalitate ori nu, pe care le-a interpretat fără cusur în filme mai degrabă de propagandă, jucându-şi, de fapt, pe peliculă propria lui condiţie umană şi artistică. În numele adevărului, trebuie spus însă că acelaşi Lazăr

Vrabie a reprezentat o veritabilă revelaţie artistică în spectacolul cu piesa *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, montat de Liviu Ciulei în stagiunea 1956–1957, spectacol a cărui scenografie era semnată de Paul Bortnovski, Mircea Bodianu şi Maria Bortnovski. Din distribuţie, mai făceau parte actorii Ştefan Ciubotăraşu, Dinu Dumitrescu, Petrică Vasilescu, Clody Bertola, Fory Etterle şi Petre Gheorghiu.

La data de 1 martie 1962, prin Decizia nr. 621 a Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei R.P.R., decizie ce avea doar două articole, se schimbă numele „Teatrului Municipal" în „Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»". Un an mai târziu, la conducerea teatrului va fi numit regizorul Liviu Ciulei, membru al respectivului colectiv artistic încă din anul 1948.

Discursul de învestitură rostit de noul director e publicat în numărul 11 din luna noiembrie al revistei *Teatrul*. E greu de ştiut astăzi dacă ceea ce a apărut în pagini de revistă e în deplină conformitate cu realitatea, dacă Liviu Ciulei a plătit el însuşi, prin unele dintre vorbele rostite atunci, un tribut puterii comuniste, făcându-i o seamă de „reverenţe", totuşi deloc şocante pentru cine cunoaşte spiritul vremurilor, ori dacă *speech*-ul său a fost „periat", „cosmetizat" şi „pregătit" în redacţie în vederea publicării. Puţin importă acum respectivele pasaje din cuvântarea directorului. Mai semnificative sunt acele părţi din *speech* care sunt relevante pentru programul artistic al lui Liviu Ciulei, un program artistic urmărit cu tenacitate şi multe sacrificii, până la „debarcarea" sa brutală din fruntea Teatrului „Bulandra", debarcare survenită ca urmare a binecunoscutului scandal provocat de spectacolul cu piesa *Revizorul* în regia lui Lucian Pintilie.

Ciulei insistă în discursul său asupra importanţei spiritului de echipă. „Nu putem fi mulţumiţi niciunul dintre noi, chiar dacă întrunim succese personale, ca aceasta să aibă loc într-un teatru cu prestigiu scăzut. Succesul individual nu influenţează decât în mică măsură prestigiul teatrului. Dar cât de puternic reliefează prestigiul unui teatru succesul personal! Acesta este un adevăr născut din însuşi *caracterul colectiv* (*subl. mea, M.M.*), din condiţia colectivă a artei noastre." Directorul respinge „pretenţiile de mâna a doua", ceea ce el numeşte „mulţumirea cu puţin". Şi continuă în felul următor: „Am spus că acest teatru trebuie să fie un factor de cultură şi trebuie să-i pregătim împreună condiţiile, să-i scontăm existenţa viitoare. Am spus *noi* – pentru că un teatru nu poate să însemne voinţa unui singur om. Un teatru este rezultatul mentalităţii colective, şi aceasta este suma mentalităţilor formate convergent, în acelaşi spirit artistic. Vrem să facem un teatru contemporan, cu un caracter specific, personal, cu un profil bine determinat, cum se obişnuieşte să se spună. Această năzuinţă o întâlnim în intenţiile oricărui director de teatru. Ce va putea diferenţia acest teatru de altele nu va fi decât felul prin care înţelegem să exprimăm noul în orice operă, fie clasică, fie modernă, cum vom lega reflexul realităţii de realitatea însăşi, mereu schimbătoare. Desigur nu prin mijloace meşteşugăreşti, desigur nu prin formele de care am ajuns să fim siguri, ci prin permanenta nelinişte creatoare, prin permanenta observare a vieţii, prin permanenta alegere a noi şi noi mijloace de expresie."

Aşa după cum arată Marian Popescu în articolul *Teatrul Bulandra. Directoratul Liviu Ciulei*, publicat în monografia mai sus amintită, regizorul era deja cunoscut în epocă drept „promotorul unei alte viziuni asupra discursului scenic, prin care retorica plată a *realismului*, aşa cum fusese forjată de estetica sovietică a perioadei staliniste în cultura română, era acuzată în mod deschis". Se aminteşte în context celebrul articol *Teatralizarea picturii de teatru*, publicat în numărul din luna iunie a anului 1956 al revistei *Teatrul*, care „a fost semnalul apariţiei *noului val* în

Lucia Sturdza Bulandra
(caricatură de Valeriu Moisescu)

Liviu Ciulei
(caricatură de Valeriu Moisescu)

regia românească, chiar dacă subiectul articolului avea scenografia drept țintă". În esență, Ciulei pleda pentru renunțarea la naturalism în regia de teatru, pentru abandonarea copierii *ad litteram*, aproape fotografică, dacă nu chiar eminamente fotografică, a realității. Firește, alături de articolul-manifest al lui Liviu Ciulei, se cuvine citat *Reteatralizarea teatrului* al lui Radu Stanca. Conceptul de realism s-a modificat, s-a îmbogățit, dobândind fațete noi. Nu vorbea oare Roger Garaudy, într-o carte ce va fi tipărită și în traducere românească, despre *un realism nețărmurit*, sintagmă adesea folosită în discuțiile cu cerberii ideologici, ca instrument de contraatac? Interesant e ca, atunci când se face vorbire despre procesul de reteatralizare a teatrului în România, mai nimeni nu pomenește despre articolul *Naturalism în teatru*, publicat de Camil Petrescu în nr. 3 din 1956 al revistei *Teatrul*, și aici marele scriitor și gânditor de teatru dovedindu-se un precursor prin felul categoric în care respinge o formulă anestetică, pe care o socotește depășită. „Regia naturalistă va lungi interminabil pasajele banale și terne ale textului (de pildă, marile scene ca: *Dă-mi un pahar cu apă!* etc.) și, în schimb, va pierde pe drum toate replicile profund semnificative ale piesei. Montarea naturalistă a unei piese este aceea în care, în treizeci și șase de tablouri ale unei drame istorice, sunt construite, fiecare dintre ele, fără deosebire, în cinci dimensiuni pe scenă, cu câteva etaje și cu toate acareturile respective, plus un grajd, o trăsură, pădurea și munții din fund, chiar dacă în unele dintre aceste tablouri nu se schimbă decât trei replici, incolore, puse de autor ca să facă legătura și trecerea dintre tablouri. Două tone de decor pentru trei sute de grame de text. Se cheltuiesc inutil bani grei, când ar putea să fie de folos într-altă parte. Se istovesc scrâșnind din dinți mașiniștii, nevoiți să-și vadă astfel batjocorită greaua lor muncă. Se plictisesc și capătă gânduri negre spectatorii, așteptând în pauze interminabile, mai lungi decât tablourile respective, schimbarea decorurilor. Regizorul și scenograful vor să *facă real* și nu produc decât lamentabile și haotice șandramale de hârtie încleiată, care se vrea castel, cu satele vecine, ori cazinou muncitoresc cu bulevard cu tot. Se aduce pe scenă o mobilă care necesită trei camioane ca să fie transportată și care e atât de greoaie pe scenă, încât te apasă, ca și când ai duce-o în spate. Realism inutil încărcat și umflat fără semnificație, lipsă de bun-simț, mitocănie artistică, parazitism intelectual, iată ce este caracatița naturalistă în teatru" (cf. Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983).

În clipa în care prelua direcția Teatrului „Bulandra", Liviu Ciulei nu-și asuma doar destinul a două săli, ci și pe cel al unei trupe cu mari valori creatoare, precum Clody Bertola, Jules Cazaban, George Mărutză, Fory Etterle, Ștefan Ciubotărașu, Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Ileana Predescu, Beate Fredanov, Rodica Tapalagă, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Petre Gheorghiu, Mihai Mereuță, pe care, în timp, o va amplifica și consolida. Are dreptate același Marian Popescu să scrie, în capitolul „Cenzura și Teatrul «Bulandra»" din cartea sa *Scenele teatrului românesc: 1945–2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, București, 2004), că „Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» începe, odată cu directoratul lui Liviu Ciulei, perioada *consolidării și afirmării unui mod de a face teatru* care, cu timpul, a devenit unul dintre modelele existenței *teatrului de repertoriu în România*. Treptat, printr-o strategie pedagogică ieșită din comun, Ciulei catalizează efortul membrilor companiei sale teatrale, în vederea protejării *ideii de teatru ca fapt de cultură majoră*." În anul 1983, în cartea *Ora 19.30* (Editura Meridiane, București), Valentin Silvestru constata că, „după aproape treizeci și cinci de ani de activitate continuă, el (Teatrul „Bulandra", *nota M. M.*) e considerat un veritabil teatru de artă al țării; funcționează în două săli – dintre care una amenajată în formula scenei ronde –, are pe afiș spectacole care se joacă neîntrerupt de câte un deceniu, poate pune în mișcare concomitent cam cinci trupe diferite de actori excelenți și e, probabil, instituția de artă scenică cea mai bine cunoscută și mai larg comentată peste hotare". Chiar dacă, „istoricește, instituția rămâne exemplară", Teatrul „Bulandra" a avut și eșecuri, pe care le admite însuși Valentin Silvestru, marele său admirator. A avut și incredibile cedări în fața cenzurii, a suferit injoncțiunile sale brutale, așa după cum arată Marian Popescu. Unii au spus că, odată cu scoaterea din repertoriu a *Revizorului* și demiterea lui Ciulei, Teatrul „Bulandra" a suferit o lovitură, un șoc chiar, din care nu și-a mai revenit niciodată. Într-un text scris pentru monografia apărută în 1997, Irina Petrescu nota că „Teatrul «Bulandra» a fost pentru mine o rampă de lansare, dar mai ales un ADĂPOST. ...Prin spectacolul *Revizorul*, ne-am încercat și ne-am încrâncenat. Dar am avut puterea de a nu schimba nimic... Am strâns din dinți, am scrâșnit, DAR NU AM SCHIMBAT NIMIC. Aproape nimic. Ba chiar am avut puterea să și zâmbim mai departe".

Nu doar criticii ori actorii apreciau Teatrul „Bulandra", mai cu seamă spiritul de acolo, imprimat de directorul său. Citez un fragment din mărturia intitulată *Locul unde se întâmplă evenimente,* datorată lui Radu Boruzescu, mărturie pe care o desprind din aceeași monografie: „Pentru noi, cei de la scenografie, cei de la regie, cei de la actorie, cei de la operatorie... cei de la Conservator... în miraculoasa perioadă de la sfârșitul anilor '60, existența Teatrului «Bulandra» era *modelul de referință*, reperul paradoxal spre care toți visam, locul unde se întâmplau evenimentele teatrale cele mai marcante. Exista o efervescență caracteristică acelor ani poststaliniști, o întâlnire subversivă, într-un moment istoric precis – în ciuda durității și a controlului permanent – a unor personalități artistice de excepție: actori, regizori, scenografi, muzicieni. Ca studenți, am avut șansa unor profesori care făceau parte din acest teatru: Paul Bortnovski, Dan Jitianu, Liviu Ciulei. Prin ei, am putut urmări partea nevăzută a multor spectacole, participând la repetiții. Îmi amintesc de spectacolele *D-ale carnavalului*, *Opera de trei parale*, *Clipe de viață*, *Play Strindberg*, *Jocul de-a vacanța* etc." Mai departe, Radu Boruzescu subliniază un adevăr indubitabil: „Cred că particularitatea Teatrului «Bulandra» era, în primul rând, personalitatea lui Liviu Ciulei, în jurul căruia totul s-a materializat, totul a fost posibil. După ani, cunoscându-l mai bine, lucrând împreună în diferite locuri din lume, am descoperit de mai multe ori același miracol. Liviu este, înainte de toate, un *bâtisseur*, probabil poartă cu el moștenirea ascunsă, transmisă de tatăl său."

Printre marile merite pe care le-a avut Liviu Ciulei ca director al Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra", se numără și acela de a o fi invitat, mai întâi în calitate de colaboratoare, apoi să se angajeze, pe actrița Gina Patrichi. Astfel, artista avea să facă parte din *locul unde se întâmplă evenimente*, va deveni o componentă de primă mână a însuși procesului generării lor. Se va număra printre ceea ce – ori, mai corect spus, printre *cei ce* regretata Lia Crișan, referent și apoi secretar literar al teatrului, bună cunoscătoare a trupei, de vreme ce a fost „adoptată" de aceasta timp de treizeci și unu de ani, adică încă de pe vremea doamnei Bulandra, îi numea „actori-unicat", „personalități deosebite, puternic individualizate".

Teatrul „Bulandra" va rămâne multă vreme marea instituție de referință a țării. În cartea *Modelul teatral românesc* (Editura UNITEXT, București, 2000), Miruna Runcan formulează o întrebare cu caracter retoric: „...Ce e Teatrul «Bulandra» decât efectul de permanentă și nezdruncinată concurență a Naționalului? Un alt Național, un altfel de Național, un Național mai european, dar egal de încadrat în

conştiinţa modelului eliadian, atât a publicului, cât şi a lumii artistice ca atare. Nu de puţine ori, în conversaţii sau chiar sub semnătură, câţi dintre criticii, artiştii ori intelectualii de marcă n-au tratat, în ultimii patruzeci de ani, Teatrul «Bulandra» drept adevăratul Naţional din Bucureşti, mai ales în perioadele de scădere ale primei scene?" În esenţă, problema e pusă corect de autoarea cărţii. Dar obligatoriu trebuie spus că, în anii '70–'80, atunci când la conducerea Teatrului Mic s-a aflat culturnicul Dinu Săraru (instalat director în stagiunea 1976–1977, după ce „făcuse ordine" în Redacţia culturală a Televiziunii Române), Teatrul „L. Sturdza-Bulandra" a trebuit să se confrunte cu asaltul venit dinspre instituţia de pe strada Constantin Mille. Ceea ce în sine putea fi considerat benefic, dacă nu punem la socoteală detaliul că, pentru a câştiga bătălia, adeseori directorul Teatrului Mic făcea uz de mijloace neortodoxe, servindu-se de influenţa şi accesul liber pe care le avea la decidenţii politici din epocă. Şi azi, când, din păcate, Teatrul „Bulandra" şi-a mai pierdut din portanţa artistică, fără ca acest lucru să fie compensat de o sporire a valorii Naţionalului ori a Teatrului Mic, relaţia de concurenţă e văzută de acestea din urmă tot prin raportare cu teatrul creat în anul 1947, la a cărui strălucire a contribuit şi prestigiul artistic al Ginei Patrichi, ca şi marile spectacole în care ea a evoluat.

2. Debutul la „Bulandra": *Jocul de-a vacanţa*

Pregătirea stagiunii 1963–1964 a fost gestionată la Teatrul „Bulandra" de directorul cu delegaţie Lazăr Vrabie. Aşa după cum rezultă din cartea *Persistenţa memoriei*, scrisă de regizorul Valeriu Moisescu (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi", Bucureşti, 2007), dar şi din cele ce mi-au fost spuse de artist într-o convorbire de la sfârşitul lunii iunie a anului 2008, Lazăr Vrabie a fost cel care i-a adresat lui, directorul de scenă angajat pe atunci al Teatrului din Ploieşti, invitaţia de a monta pe scena Teatrului „Bulandra" spectacolul cu piesa *Jocul de-a vacanţa*, piesă a cărei premieră absolută avusese loc cu douăzeci şi cinci de ani în urmă la Teatrul Comedia, în regia lui Sică Alexandrescu, şi care se bucurase de o foarte bună primire din partea publicului şi a presei. Scrisă, aşa după cum reiese din *Jurnalul* lui Mihail Sebastian (Editura Humanitas, Bucureşti, 1994), special pentru Leny Caler, cea care a interpretat, cu ocazia premierei absolute, rolul Corina, piesa a fost calificată de critică drept „o excelentă comedie", „din familia acelui teatru francez contemporan în care visul, realitatea, umorul şi sensibilitatea ascuţită îşi dau întâlnire", după cum scria, la 21 septembrie 1938, în cronica sa, Nicolae Carandino, cronică publicată în ziarul *România* şi reprodusă în volumul *Teatrul aşa cum l-am văzut* (Editura Eminescu, Bucureşti, 1986). Cronicarul avea cuvinte elogioase şi pentru regia lui Sică Alexandrescu, care „merită toată lauda, fiindcă a fost nuanţată şi a căutat să aducă la nivelul publicului toate comorile ascunse ale textului. În efortul de a crea drama dinăuntru, directorul de scenă l-a secundat pe autor. Operaţie destul de grea, dată fiind altitudinea la care Mihail Sebastian se distra cu bucuria şi durerea personajelor". Şi tot N. Carandino o aprecia pe interpreta Corinei, Leny Caler, în felul următor: „În ciuda tuturor eforturilor, d. Mihail Sebastian n-ar fi putut găsi pentru rolul Corinei o interpretă mai adevărată decât Leny Caler. Constatare care dovedeşte lipsa de plasticitate a personalului scenic de care dispunem, situând în acelaşi timp pe dna Leny Caler pe planul teatrului de nuanţe, la un rang de deosebită cinste."

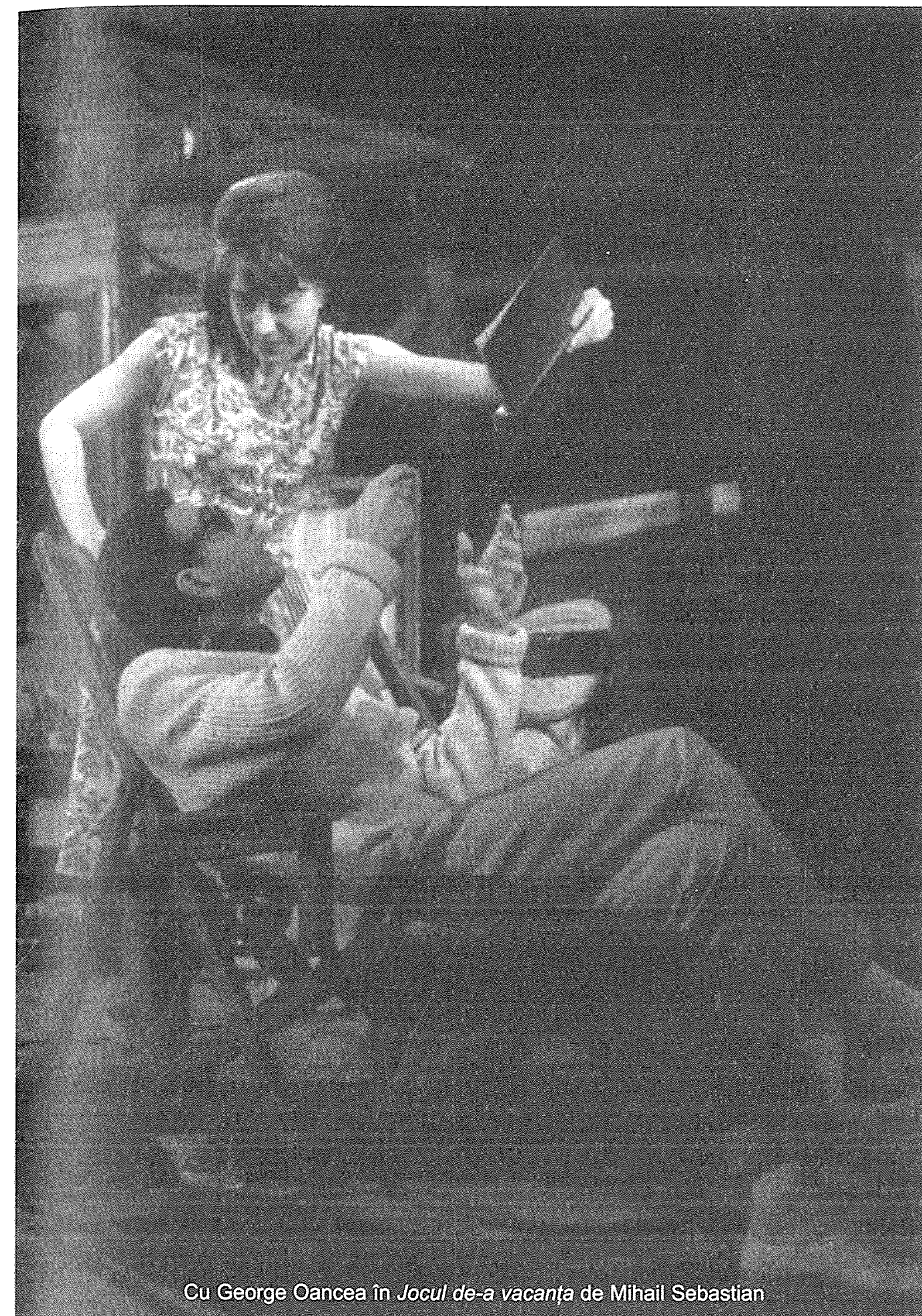
Conducerea interimară a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" dorea, aşadar, să marcheze cei douăzeci şi cinci de ani scurşi de la premiera absolută a *Jocului de-a vacanţa*. Repetiţiile începuseră, distribuţia era întocmită şi îi avea în componenţă pe Lucia Mara (*Corina*), Lazăr Vrabie (*Ştefan Valeriu*), Gheorghe [Lulu] Aurelian (*Bogoiu*), Vili Ronea (*Maiorul*), Beate Fredanov (*Madame Vintilă*). „Mă aflam în perioada lecturilor la masă – scrie Valeriu Moisescu în cartea *Persistenţa memoriei* –, când, la începutul lunii octombrie 1963, la conducerea Teatrului «Bulandra» este numit arhitectul, scenograful, regizorul şi actorul Liviu Ciulei. Noul director întrerupe repetiţiile, dar nu renunţă la proiect, ba dimpotrivă, fiind primul spectacol ce urma să aibă loc sub direcţia sa, încearcă să-i amplifice anvergura, chemând în reprezentaţie pe Marcel Anghelescu de la Teatrul Naţional, în Bogoiu, Sandu Sticlaru de la Teatrul «Nottara», în Maior, şi o tânără actriţă de la Teatrul de Stat din Galaţi, Gina Patrichi, în rolul Corina. Rolul Ştefan Valeriu urma să fie jucat alternativ de Victor Rebengiuc şi George Oancea. Victor n-a mai apucat să repete, fiind suprasolicitat la filmările cu *Pădurea spânzuraţilor*, unde a realizat o creaţie memorabilă în rolul Apostol Bologa." De altfel, în acelaşi film, Liviu Ciulei îi încredinţase Ginei Patrichi rolul Roza, a cărui realizare îl convinsese pe artist de imensele posibilităţi interpretative ale tinerei actriţe. Aşa după cum înţelegem dintr-un interviu acordat de Valeriu Moisescu revistei *Magazin* şi publicat la 18 ianuarie 1964 sub semnătura Marianei Pârvulescu, în formula de distribuţie modificată însăşi Gina Patrichi avea o „dublură", în persoana Ancăi Vereşti. Semnatara articoluluiinterviu face următoarea observaţie legată de solicitarea adresată unei actriţe din provincie de a veni să joace pe scena de la „Bulandra": „Până de curând, actori din Capitală jucau în reprezentaţie pe scenele din ţară. În toamna aceasta, Toma Caragiu a rupt tradiţia, jucând pe Ianke pe scena Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra». Acum, Gina Patrichi o joacă pe scena aceluiaşi teatru pe Corina." Invitată să-şi exprime un gând referitor la distribuirea ei în spectacol, Gina Patrichi declara: „Ce să spun? Corina e unul din rolurile pe care mi le-am dorit. Sunt bucuroasă şi fericită că îl pot juca, şi încă pe o scenă bucureşteană."

Valeriu Moisescu, cel care, de altfel, îi prilejuise actriţei debutul pe scena profesionistă de la Galaţi, se vede acum în ipostaza de a veghea şi asupra începuturilor sale bucureştene. Iar Gina Patrichi va reveni cu regularitate în distribuţiile unora dintre marile spectacole pe care i le datorăm regizorului. „Dacă în primele sale roluri – comentează Valeriu Moisescu în cartea sa – Gina Patrichi se sprijinea pe spontaneitate, farmec personal şi o intuiţie ce nu dădea greş, maturizându-se şi având şansa de a lucra cu mari regizori Gina a dobândit obsesia artistului perfecţionist, construindu-şi rolurile cu perseverenţa unui căutător de aur şi minuţiozitatea unui bijutier... Aparent boemă, viaţa acestei actriţe inconfundabile s-a înscris cu vigoare pe o orbită precum cea a stelelor, care, neabătându-se din drumul lor, revin în trecere, din timp în timp, pe trasee ascunse anterior."

Premiera spectacolului a avut loc la 29 ianuarie 1964, în sală se aflau şi o seamă dintre cei ce au realizat premiera absolută: regizorul Sică Alexandrescu, actorii George Vraca (*Ştefan Valeriu*) şi Sandina Stan, iar pe scenă Marcel Anghelescu, care în montarea de la *Comedia* juca rolul episodic al Mecanicului de la telefoane. Premiera mai era onorată şi de câţiva dintre prietenii lui Mihail Sebastian, precum Alexandru Rosetti, care, de altfel, a rostit câteva cuvinte introductive, Nicolae Carandino (şi el participant la „complotul" ascunderii identităţii lui Sebastian, operaţiune ce a făcut posibilă, cum spuneam, reprezentarea în martie 1944, la Teatrul Alhambra, a *Stelei fără nume*), Ion Biberi, Vladimir Streinu, Tudor Teodorescu-Branişte.

Succesul a fost desăvârşit, realitate atestată de cronicile vremii. Regizorul a mizat cu succes pe ambiguitatea poetică a textului, transferată cu subtilitate în montare. „...Valeriu Moisescu – scria Ileana Popovici într-o amplă cronică apărută în nr. 3 din luna martie 1964 al revistei *Teatrul* – a pătruns în ţesătura piesei, s-a apropiat de fiecare personaj cu un mare efort de cunoaştere, analizând sub lupă cele câteva microuniversuri care gravitează unul în jurul altuia şi relaţiile dintre ele şi recompunând-le apoi pe scenă." Ileana Popovici meditează în articolul ei tocmai asupra ambiguităţii la care făceam referire mai sus: „Este spectacolul Teatrului «L. Sturdza-Bulandra» poetic, sau nu? După părerea mea, ironia nu exclude lirismul, pentru că nu merge împotriva intenţiilor autorului şi nu se referă la fondul amar al problemei, nu violentează şi nu îngroaşă, ci aprofundează în sensul acestor intenţii, clarifică, precizează, *acţionând ca un criteriu selectiv într-un univers de valori autentice, şi nu ca factor de anihilare*. Căci spectatorul de azi are alte criterii de apreciere a realităţii, el judecă prin prisma unor evenimente trăite, bucuriile şi suferinţele eroilor îl mişcă sau îl lasă indiferent prin raportare la bucuriile şi suferinţele lui. Înţelegându-i, el nu poate totuşi să-i idealizeze; simţindu-i curaţi şi buni, vede în acelaşi timp cât de îngust le este orizontul. ...Experienţa unei montări strict obiective, în care textul să fie luat *ad litteram* ar dovedi că publicul nu se lasă prins de o idee care nu-şi are corespondentul în vremea noastră, absolutizată şi fetişizată, l-ar putea nedumeri sau, cel mult, l-ar lăsa indiferent." Şi apoi, cronicarul punctează că „în această clarificare a ideii rezidă o altă dimensiune modernă a spectacolului. Moisescu a izbutit să concretizeze scenic beţia autoamăgirii, nevoia acută pe care o trăiesc eroii de a-şi construi – la început fiecare în parte, apoi cu toţii împreună –mirajul şi, în acelaşi timp, dureroasa şi înspăimântătoarea lor luciditate (căci jocul nu este un spontan foc de artificii al imaginaţiei, ci unul elaborat, necesitând multe eforturi, reluate după fiecare prăbuşire)... E un refuz al realităţii care creşte până la absurd în hotărârea Corinei de a nu permite visului să se împlinească, de teama deziluziei – sentiment care, prin exacerbare, se autodistruge. *Jocul de-a vacanţa* se dovedeşte astfel a nu fi un simplu şi poetic joc de concediu, ci cumva rezultatul unei forme de diversiune care îndepărtează omul de realitate, împingându-l să-şi creeze mitul unor personaje perfecte, al unor eroi de elită, al unei vieţi confecţionate din clişee şi aureolate de mister... Spaima Corinei în faţa spulberării vrajei, neîncrederea ei fundamentală într-o dragoste modestă, dar fermă – în care, incontestabil, şi-ar găsi fericirea – sunt rezultatul unui îndelung şir de eşecuri..."

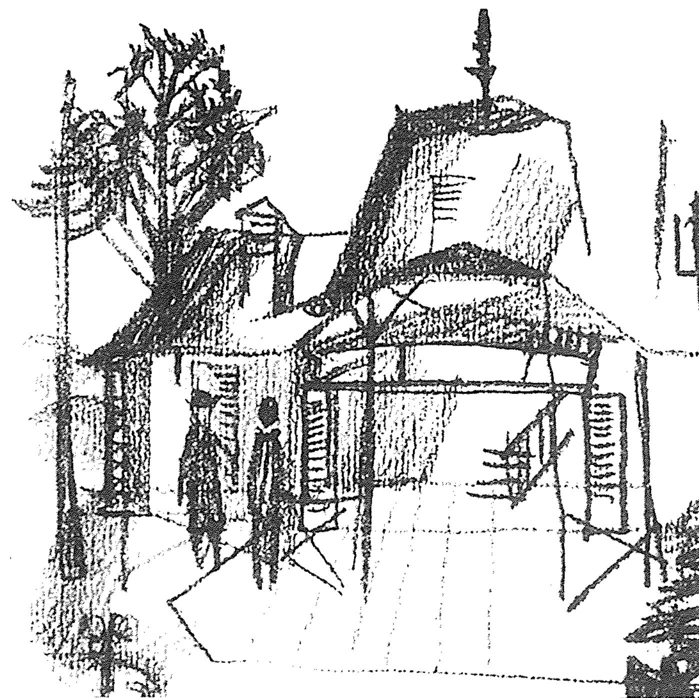
Ileana Popovici sesisează că „spectacolul începe din decor", adăugând că „nu se poate spune doar că Paul Bortnovski a înţeles concepţia regizorală, subordonându-i arta sa, ci este vorba de o colaborare, în care materializarea desăvârşeşte şi completează intenţiile. Ca şi în alte spectacole a căror scenografie o semnează, creaţia acestui artist instaurează şi stabileşte tonul dezbaterii scenice. Bortnovski a înţeles că un decor strict realist, într-un interior sobru, ar anula intenţia ironică a regiei şi s-a concentrat spre confecţionarea unui univers de iluzii naive, pe aglomerarea în scenă, ca într-o fotografie de carte poştală ilustrată, a tuturor încântărilor vacanţelor la munte. ...Este un decor care joacă tot timpul, definind, rezumând şi comentând piesa, cu o spirituală discreţie. Scena este invadată de verde şi roşu: verdele crud al frunzelor mari şi rotunde, cel închis, negruvineţiu, de pe casă, roşul obloanelor, punctate, cu o fină ironie, de silueta cocoşului de tablă şi de ghiveciul cu flori, fixat într-o cută a acoperişului, luna albă, imensă, rotundă – totul pare scos dintr-o poveste. Cu toate acestea, el fuzionează cu textul, şi de pe scenă se răspândeşte o atmosferă poetică învăluitoare."


Cu George Oancea în *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian

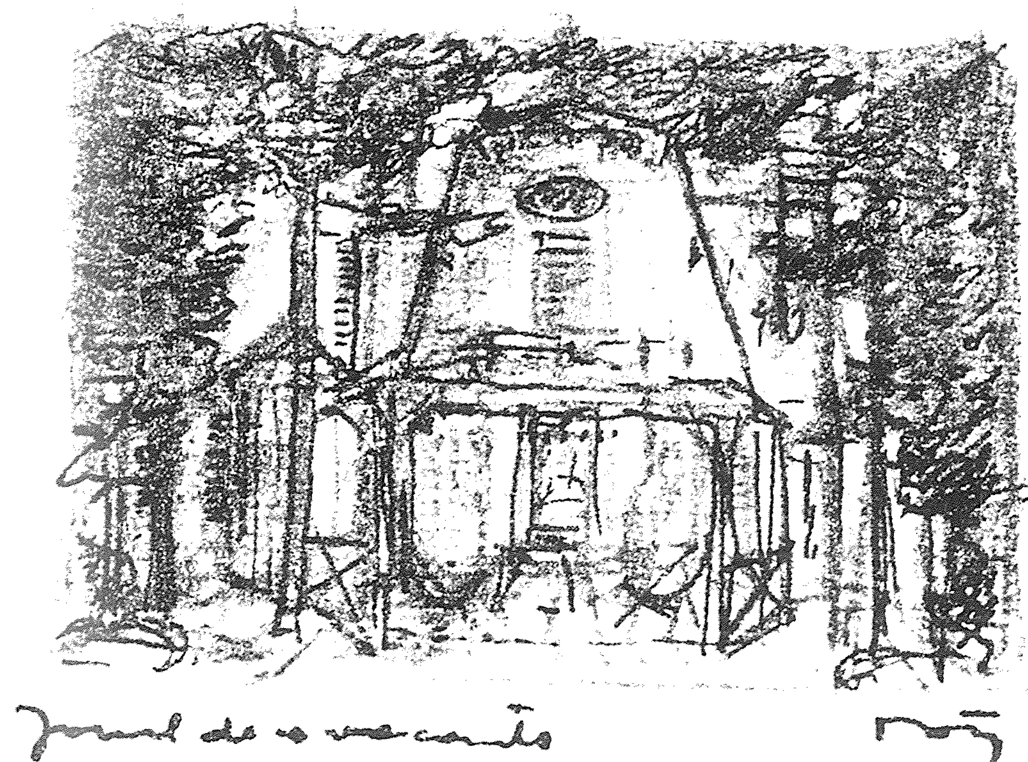
Paul Bortnovski comentează în termenii următori propria-i lucrare: „*Jocul de-a vacanța* avea frumusețea candorii, a stării pe care o cerea Sebastian. Am trecut prin mai multe soluții pentru a găsi tonul exact. Am imaginat pensiunea Weber undeva, în Transilvania, la munte, într-un peisaj *à la* Douanier-Rousseau, cu o vegetație luxuriantă și în care plasam această pensiune Weber, pe care o vedeam, și pe ea, cu amintirea copilăriei mele, o pensiune care era la Sinaia. Era o doamnă Manolescu, profesoara mea de pian, și care trăia într-o casă veche, cu multă lemnărie și cu niște geamlâcuri. Am făcut toată casa asta ca-ntr-o livadă, între pomi, într-o pădurice. Pomii, exagerați, chiar cu frunze foarte mari, înconjurau o fațadă de casă, se vedea în interiorul casei, avea și un etaj, sus, și scară pe fațadă, care cobora de sus, și o terasă din lemn, de bârne, pe care se petreceau acțiunile spectacolului. A fost foarte frumos. Multă poezie. Cred că am jucat pe cartea sensibilității actorilor și a lui Valerică. Mi-a făcut plăcere. Cu Valeriu, am lucrat pe diferite categorii estetice, și colaborarea mi-a adus satisfacție" (*apud* Valeriu Moisescu, *op. cit.*).

Și alți critici ori cronicari au apreciat montarea cu *Jocul de-a vacanța*. „Spectacolul este, așa cum era de așteptat din partea unui colectiv teatral experimentat și valoros, un spectacol bun", scria Radu Popescu, în cronica sa apărută în revista *Magazin*, la 15 februarie 1964. „Regizorul Valeriu Moisescu a realizat bine atmosfera izolării factice a grupului și, sprijinindu-se pe un grup de actori buni, a lucrat în ritmul necesar și la diapazonul potrivit." În *Contemporanul* din 21 februarie 1964, Emil Mandric nota: „La primul său spectacol într-un teatru din Capitală, Valeriu Moisescu se afirmă ca un regizor cu o gândire subtilă și îndrăzneață, în permanent proces de descoperire a teatralității, având ca punct de pornire nu dorința de a epata, ci de a concretiza imagini-acțiuni, prin care sensurile operei dramatice să fie făcute *să explodeze*." Mariana Pârvulescu scria în *România liberă* că, „urmărind atent textul, Moisescu a știut să gradeze atât desfășurarea jocului, cât și acele momente de intensitate în care, la prima adiere a vieții din afară, iluzia se destramă ca un castel de cărți de joc". În *Informația Bucureștiului*, Tita Botez aprecia că „regizorul spectacolului de la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», Valeriu Moisescu, ...a evitat tentația unei lecturi de suprafață". *Gazeta literară* publica, la rându-i, o cronică elogioasă, semnată de Dinu Săraru: „Spectacolul, în ansamblu, se revendică, așa cum și-a dorit și regizorul Valeriu Moisescu, de la poezia încărcată de puritate și nostalgie a piesei. Ilustrând receptivitatea direcției de scenă pentru fiorul de lirism al acestei comedii tragice, dar și o severă privire a ei cu ochii contemporani. E urmărită cu atenție o anumită gradație în evoluția dramei și în dezvăluirea țesăturii fine care leagă și unește destinele eroilor în jocul semiconștient de-a iluzia. Spectacolului îi e proprie o anume reticență, bine înțeleasă de regizor și redată de interpreți în relevarea tristeții și ideii de nefericire, după cum aceeași reticență se manifestă și în reliefarea notei comice a situațiilor. Astfel, se realizează un echilibru foarte propriu dezbaterii pline de finețe propusă de Sebastian și caracteristică în general scrisului său."

Mai toți criticii ori cronicarii încep comentarea jocului actoricesc salutând evoluția lui Marcel Anghelescu, cel ce realiza arcul peste timp cu premiera absolută. Dar, deopotrivă, mai toți comentatorii au cuvinte elogioase la adresa evoluției Ginei Patrichi în rolul Corina. „Spectacolul – observa Ileana Popovici – beneficiază de o echipă actoricească prestigioasă, în care fiecare interpret reprezintă o valoare sigură, verificată. Cu toate acestea, ea izbutește să pricinuiască surprize, prin descoperirea unor valențe noi ale acestora. În primul rând, tânăra actriță Gina



Schițe de decor de Paul Bortnovski



Patrichi. Corina ei este poate mai puțin ironică, mai puțin volubilă, mai puțin modernă decât ne-am imaginat-o în prima parte a piesei. Avem însă de-a face cu un talent de o factură foarte originală, deosebită, care emoționează printr-o generoasă spontaneitate, printr-un umor simpatic și apropiat, întru totul cuceritoare. Cu o mare inteligență scenică, ea nu-și debitează textul curgător și muzical, ci desface fiecare frază, cu naturalețea cu care ar dezghioca un fruct, împănând-o cu exclamații, cu gesturi mici ale mâinilor, cu ridicări din umeri, cu zâmbete, opriri și reveniri, jucând cu toată ființa – în așa fel, încât ai senzația că replica se re-creează pe loc, în spectacol, îmbogățindu-se cu propriile ei sentimente, trăiri, emoții. Interpreta pare să fi intuit multe dintre coordonatele universului sufletesc al eroinelor lui Sebastian. Mijloacele de expresie pe care le folosește amintesc de descrierea comportamentului lui Ann (eroina romanului *Accidentul*). Registrul ei de tonalități are o mare mobilitate; ce trecere se săvârșește de la explozia de veselie din scena de început, în care-l fotografiază pe Ștefan cu buchetul în mână (feminină, cochetă, dar și amicală, poznașă), la tonul sec, asprit, reținut, cu care-și anunță sacadat, spre final, hotărârea: *Nu plecăm. Plec. Singură!*"

Radu Popescu, de obicei foarte zgârcit în consemnarea jocului actoricesc, scria: „În generosul rol al Corinei, am văzut o debutantă pe o scenă bucureșteană (să fie într-un ceas bun!), Gina Patrichi. Noua interpretă dă multă satisfacție cerințelor de inteligență, gingășie și vioiciune tinerească ale rolului... Promisiunile sunt dintre cele mai îmbucurătoare." Dinu Săraru remarca felul în care tânăra actriță „valorifică puritatea personajului, gingășia și grația lui", iar Tita Botez scria că „debutul bucureștean al Ginei Patrichi a însemnat o Corină de certă valoare artistică: în primul rând, o Corină deșteaptă, lucidă, care se prinde în jocul cu Ștefan, care preia ștafeta de la inițiatorul jocului și-l însuflețește cu personalitatea ei puternică, cu verva, spontaneitatea și căldura-i sufletească, cu tandrețea, duioșia și dragostea pentru oameni ce-o caracterizează, fermecată la un moment dat de joc și de enigmaticul ei creator." Pentru Mariana Pârvulescu, „Corina Ginei Patrichi a fost când veselă, când tristă, întotdeauna înțeleaptă, vădind o maturitate pe care numai viața nu prea fericită dinainte de *joc* și de după acesta o poate conferi unei fete de vârsta ei. Tânăra actriță s-a dovedit la înălțimea textului extrem de generos, ca și al renumelui teatrului pe scena căruia îl joacă." Gina Patrichi – spunea aceeași comentatoare, care, pesemne, cunoștea evoluțiile actriței pe scena gălățeană – făcea încă odată „dovada unei mari sensibilități și a stăpânirii unor mijloace de expresie de teatru modern remarcabile". În fine, Emil Mandric nota: „Gina Patrichi este remarcabilă în Corina. Numele ei nu este necunoscut opiniei teatrale, dar o atât de fericită întâlnire cu un rol se pare că actrița nu a mai încercat. Corina sa este o alchimie de grație, feminitate, inteligență și spontaneitate, expresie a unei sincerități artistice eliberate de artificii și lesturi. Mijloacele sale de exprimare, gustul care creionează inefabilul din cuvinte, naturalețea mișcării – pun în valoare bogata natură interioară a eroinei întruchipate."

Într-un articol scris special pentru revista *Secolul XX* și apărut în numărul 7–8 din anul 1964 al respectivei publicații, un critic străin, pe nume Hugo Gutiérez Vega, enumera printre remarcabilele spectacole văzute la București producția Naționalului cu *O scrisoare pierdută* (regia: Sică Alexandrescu), *Rinocerii* de la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu, și *Jocul de-a vacanța* de la „Bulandra"; „Am văzut această piesă pusă în scenă de un colectiv din București format din actori minunați și un regizor profund și echilibrat: Moisescu."

În cartea *Gina Patrichi. Clipe de viață* (Editura UNITEXT, București, 1996), scrisă de fratele actriței, Mircea Patrichi, găsim informația că la premieră a fost prezentă și severa profesoară a celei ce o juca pe Corina. După ce a îmbrățișat-o, Aura Buzescu i-a spus: „Știam că n-o să mă faci de rușine! Te felicit și-ți doresc o carieră strălucită!"

Spectacolul cu *Jocul de-a vacanța* a avut un succes enorm. S-a jucat de peste o sută patruzeci de ori. Liviu Ciulei și-a dorit îndată să-i angajeze în trupa de la „Bulandra" atât pe regizorul Valeriu Moisescu, cât și pe actrița Gina Patrichi. Valeriu Moisescu ratase cu ani în urmă șansa de a deveni regizor bucureștean, odată cu înființarea Teatrului de Comedie, căci directorul de atunci al Teatrului de Stat din Oradea a refuzat să-i semneze transferul. De data aceasta, la Ploiești, a avut mai mult noroc. După spusele soțului actriței Gina Patrichi, bine cunoscutul avocat Victor Anagnoste, care a avut bunăvoința de a mă primi în vara anului 2008, autoritățile culturale din Galați au condiționat transferul de asumarea de către Gina Patrichi a obligației de a veni ori de câte ori era nevoie la Galați, spre a juca spectacolele care figurau pe afiș. Efortul era considerabil, dar a meritat. Gina Patrichi își dobândise locul în „locul unde se întâmplau evenimente" care era Teatrul „Bulandra". I-a fost, până la sfârșit, o componentă de bază, fără de care istoria acestui teatru ori n-ar putea fi imaginată, ori ar fi infinit mai săracă.

3. Confirmarea: *Clipe de viață*

La scurtă vreme după marele succes cu *Jocul de-a vacanța*, Ginei Patrichi i s-a cerut să confirme investiția de încredere făcută în ea de directorul Liviu Ciulei în spectacolul montat chiar de el, în decorul lui Giulio Tincu și costumele Ioanei Gărdescu, spectacol cu piesa *Clipe de viață* de William Saroyan. În distribuția premierei, care a avut loc la data de 28 decembrie 1964, figurau nume mari ale scenei românești, nume chiar din prima garnitură a teatrului în care intrase Gina Patrichi, unii dintre actori făcând parte din nucleul de bază al „Bulandrei", adică dintre cei ce li s-au asociat celor nouă fondatori îndată după închiderea Teatrului „Odeon", ce fusese proprietatea lui Liviu Ciulei. Acesta fusese angajat la „Bulandra" de prima directoare a teatrului, actrița Lucia Sturdza-Bulandra. Din pricina originii lui „nesănătoase", lui Liviu Ciulei i se interzisese de forurile culturale ale vremii să facă regie, după mărturia lui Clody Bertola marele său dușman fiind „Siegfried, regizor pe atunci al Municipalului, care vedea în el un rival. Liviu – continua Clody Bertola – i-a dat doamnei Bulandra un text în care avusese succes, în film, Katharine Hepburn, *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash. Ei i-a plăcut și i-a oferit șansa să-l monteze. Deși era atât de tânăr, toți actorii îl ascultau în repetiții cu sfințenie... Acest spectacol poetic a avut un succes răsunător. ...Liviu era fericit că și-a văzut împlinită dorința de a pune în scenă. După acest triumf, care a însemnat și un moment important în spectacologia românească postbelică, Liviu a început să monteze și să joace în mod curent la Municipal" (cf. Ludmila Patlanjoglu, *La vie en rose cu Clody Bertola*, Editura Humanitas, București, 1997).

În opinia marii actrițe, Ciulei „era fermecător" în repetiții. „N-am cunoscut un regizor atât de politicos. Are ceea ce se cheamă *la politesse du coeur*. Este tolerant, explică cu răbdare, te ascultă și pe tine. Îl conduce pe actor cu marea lui răbdare și nu se lasă până nu ajunge la imaginea dorită. Inspirat, își creează concepția pe scenă, într-un proces continuu, improvizând mult."

La rându-i, Victor Rebengiuc – care a jucat mult în direcția de scenă a lui Liviu Ciulei și a făcut parte din distribuția spectacolului *Omul care aduce ploaia* și a multor altele, regizate de același director de scenă – spune că acesta a fost „mereu ochiul de care am avut nevoie, chiar și atunci când nu am jucat în spectacolele lui. Îmi sugera diverse posibilități de abordare a rolului și experimentam împreună (cf. Simona Chitan, Mihaela Michailov, *Victor Rebengiuc. Omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008).

Ileana Berlogea, cea care, de altfel, i-a consacrat regizorului o monografie, notează în cartea *Teatrul și societatea contemporană* (Editura Meridiane, București, 1985) că Liviu Ciulei este posesorul unei concepții regizorale care „înseamnă o armonie desăvârșită între spațiul unde evoluează actorii, spațiul unde se află publicul și sensurile spectacolului"... „Fiind un partizan al convenției teatrale, a creat în spectacolele sale corespondențe vizuale și auditive, lipsite de fidelitate față de timpul și locul exact al acțiunii, dar relevante pentru ideile fundamentale conținute în substanța pieselor." Și tot Ileana Berlogea scria: „Păstrând întotdeauna măsura, pornind de la ideile textului, străduindu-se să le comunice plenar, emoționant și, mai ales, în deplină concordanță cu posibilitățile publicului, Liviu Ciulei este în același timp un mare pedagog, care a știut să creeze cele mai bune condiții pentru afirmarea complexă a personalității actorilor, spectacolele sale fiind pline de semne vizuale conținute de decor, dar, în primul rând, de viață și tensiune emoțională, răspândite în jurul lor de interpreți."

Sunt calități de care a beneficiat din plin și Gina Patrichi, în spectacolul în care i se încredințase rolul Kitty Duval și în care juca alături de Mircea Albulescu, Mircea Bașta, Liviu Ciulei, Ioana Cocea, Corina Constantinescu, Dan Damian, Dorin Dron, Dumitru Dumitru, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Vasile Florescu, Dumitru Furdui, Petre Gheorghiu, Mihaela Juvara, Geta Tudorache Mărutză, Ana Negreanu, Teodor Nicoliță, Dumitru Onofrei, George Oprina, Aurelia Sorescu, Sandu Sticlaru.

Spectacolul a fost o reușită desăvârșită, evidențiind ideea exprimată undeva de însuși William Saroyan: „Deasupra ignoranței și disperării, deasupra sărăciei și durerii, înfloresc întotdeauna inteligența și grația, spiritul și resemnarea, puritatea și integritatea morală." Revista *Teatrul* a publicat în nr. 3, apărut în luna martie a anului 1965, o cronică bine articulată, semnată de Margareta Bărbuță. „Regizor și interpret principal al spectacolului Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra», Liviu Ciulei a desfășurat o muncă complexă, de profunzime și subtilitate, orientată spre limpezirea sensurilor textului și exprimarea acestora într-un limbaj artistic corespunzător stilului lui Saroyan. S-a realizat astfel, cu colaborarea disciplinată a tuturor interpreților, un spectacol omogen și expresiv, în care dinamica ideilor și sentimentelor, a vieții interioare a personajelor principale prelungește în profunzime și intensitate desenul sumar al acțiunii exterioare, dându-i acesteia ritmul viu al unor *clipe de viață*."

Cât despre interpretarea Ginei Patrichi, Margareta Bărbuță are numai cuvinte de laudă: „De o expresivitate și o putere de emoționare rar întâlnite, Gina Patrichi realizează o Kitty Duval complexă, în care puritatea fetiței de odinioară luminează învelișul aspru al femeii de stradă, în care grația inefabilă se îmbină cu grosolănia împrumutată, candoarea cu experiența. De la uimirea pe care i-o provoacă întâlnirea cu Joe (Liviu Ciulei, *nota M. M.*) și Tom (Dan Damian, *nota M. M.*), care o ajută să-și redescopere resursele de puritate și de poezie, Kitty parcurge un drum sinuos, pe care Gina Patrichi îl exprimă cu o mare putere de sugestie și cu o mare mobilitate sufletească. O privire pe sub gene, un gest, un zâmbet timid marchează sensibil modificări ale stării lăuntrice a eroinei, care trece, sub ochii noștri, printr-o adevărată metamorfoză, în clipa când, în camera în care-și plângea visurile de fetiță, i se anunță clientul zgomotos. Iar în scena dansului, în care, sub privirea necruțătoare a lui Blick, Kitty încearcă să schițeze, stângaci și greoi, niște pași de dans, mișcările chinuite, rupte, zâmbetul înlăcrimat, crispat și gesturile frânte ale actriței sunt de o elocvență sfâșietoare."


Kitty Duval
din *Clipe de viață* de Saroyan

Era pe atunci un bun obicei ca în presă să se pronunțe asupra unor spectacole de excepție și creatori de teatru nu doar critici. Astfel, despre jocul Ginei Patrichi, regizorul Lucian Giurchescu scria în *Scânteia*: „Gina Patrichi nu ne surprinde ca la debut, deoarece actrița a dovedit că are acoperirea artistică a speranțelor puse în ea. Vocea, cu intonații atât de specifice, știe să se muleze fiecărui rol, dându-i farmec și pregnanță. Kitty Duval devine cu ajutorul ei complexă, tristă și resemnată, cu revolte moarte în fașă, cu limitele de înțelegere ale femeii de stradă."

Într-o dezbatere profesională publicată de revista de specialitate, Gina Patrichi însăși explica în termenii următori esența personajului jucat cu atâta strălucire: „Supărată pe sine, ea (Kitty Duval, *nota M. M.*) încearcă un adânc sentiment de ură pentru biata lume, dar e plină de milă și dispreț pentru oamenii care o populează, nefericiți, neîncrezători, lipsiți de orice ideal. Fericirea ei este părticica de nemurire ce există în oamenii buni și simpli, care se păstrează neîntinată în unele femei, oricât de accidental sau fără sens ar fi apărut ele pe lume. Kitty Duval e cineva. Există în ființa ei o puritate agresivă și o mândrie sălbatică,

iar din felul ei de a umbla şi din ţinuta ei se degajă graţia şi aroganţa." Iar Liviu Ciulei sublinia: „În montarea piesei, am vrut aproape demonstrativ să aleg un drum până acum considerat, dintr-o prejudecată, drept un realism prea direct, chiar didactic. Decorul a fost construit pe câteva elemente reale, fiecare detaliu fiind executat cu multă exactitate. Cu alte cuvinte, ne-am propus să oferim pe scenă câteva clipe de viaţă autentică. Consider că această modalitate e utilă şi nu poate fi trecută cu vederea şi, aş îndrăzni să spun, că nu e deloc în afara cuvântului *modern*."

Spectacolul s-a jucat de aproximativ o sută cincizeci de ori (în registre, apar consemnate o sută patruzeci şi şase de reprezentaţii) şi a fost preluat în cadrul „Serii de teatru" de la Televiziunea Română.

În una dintre cărţile sale – e vorba despre *Un deceniu teatral* (Editura Eminescu, Bucureşti, 1984) –, Valentin Silvestru i-a consacrat regizorului acestui spectacol şi a multor altele ce l-au definit drept lider de necontestat în epocă un studiu intitulat *Liviu Ciulei, personalitate şi concepte*. Studiul porneşte de la premisa că „Liviu Ciulei e azi personalitatea cea mai complexă a artei teatrale româneşti. În acelaşi timp, el e unul dintre factorii motrici ai căutărilor creatoare din teatrul mondial, experienţele sale scenice efectuate în multe ţări din trei continente cristalizând un crez estetic novator, o accepţie estetică modernă a realismului scenic".

Deşi nu era foarte dornic să-şi comenteze propriile opere, Ciulei a vorbit adesea despre concepţia lui despre teatru. Valentin Silvestru crede că Liviu Ciulei a definit propria sa atitudine creatoare prin cuvântul *realism*. Era însă vorba nu despre un realism brut, lipsit de nuanţe, care excludea poeticul, inefabilul. Criticul îl citează pe Liviu Ciulei, care spunea că, „în accepţiunea cuvântului realism azi, nu cred că este vorba de o caracterizare stilistică, ci de o modalitate artistică de gândire, care se bazează pe cunoaştere ştiinţifică şi capacitate de analiză a societăţii (pe care o reflectă), având ca rezultat posibilitatea de sintetizare a imaginii de reflectat, în aşa fel, încât ea să se concretizeze în opţiune politică". Liviu Ciulei a mărturisit că, „într-o anumită perioadă, realismul a fost greşit înţeles şi a avut ca rezultat un fel de întoarcere la naturalism, care, în activitatea mea, nu consider că a fost cu totul inutil, constituind un fel de studiu academic: ca şi cum aş fi desenat genunchi şi drapaje". Criticul consideră că „au existat, într-adevăr, elemente naturaliste în unele dintre operele sale scenice, dar niciuna n-ar putea fi etichetată integral ca atare. Piesele americane *Clipe de viaţă* de William Saroyan şi *Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams (în paranteză fie spus, cât de potrivită ar fi fost Gina Patrichi pentru rolul principal feminin din această piesă!, *nota M. M.*) au apărut pe scenă cu materialul brutal al contextelor lor, învăluit într-o foiţă diafană, de poezie. Estompând vulgaritatea şi cinismul unor eroi, ea conferea o lumină caldă omenescului fiinţelor înfrânte ori zăgăzuite". Or, o atare fiinţă e Kitty Duval, căreia Gina Patrichi i-a pus în evidenţă tocmai latura de umanitate înfrântă, supunând personajul unei fine analize psihologice.

Vorbeam mai sus despre rolul de pedagog al lui Liviu Ciulei. Or, dacă în spectacolul său cu *Clipe de viaţă* persistau note naturaliste, dacă ele erau vizibile şi în jocul Ginei Patrichi, se poate spune că Ciulei a pregătit-o astfel pe tânăra actriţă pentru viitoarea marea încercare, cea din spectacolul *D-ale carnavalului* în regia lui Lucian Pintilie, spectacol al cărui decor era semnat de Liviu Ciulei alături de Giulio Tincu.

4. *D-ale carnavalului:* marea biruinţă

La 18 noiembrie 1966, Sala Izvor din Bulevardul Schitu Măgureanu a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" găzduia premiera unuia dintre cele mai mari spectacole cu care se poate mândri teatrul românesc, adevărată revoluţie în caragialeologie. E vorba despre *D-ale carnavalului* în regia lui Lucian Pintilie, cu decorurile semnate de Liviu Ciulei şi Giulio Tincu şi costumele aparţinându-i lui Ovidiu Bubulac. În distribuţie figurau doar actori de mâna întâi ai Municipalului: Ştefan Bănică (fostul coleg de facultate şi, apoi, la Teatrul din Galaţi, al Ginei Patrichi) în Nae Girimea, Toma Caragiu în Pampon, Aurel Cioranu în rolul Catindatului, Gina Patrichi interpretând-o pe Miţa Baston, Rodica Tapalagă în Didina Mazu şi Grigore Vasiliu-Birlic în Crăcănel. Pentru unele roluri, se pregătiseră dubluri, cea mai semnificativă fiind Marin Moraru, care, de altfel, l-a jucat frecvent pe Mache Răzăchescu.

„Avem pentru Caragiale (scrie Ioana Pârvulescu în cartea sa *În Ţara Miticilor* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2007), ca pentru toţi clasicii, de altfel, un frumos portret-robot la purtător. Nimic nu se mai poate schimba aici. În primul rând, omul, *nenea Iancu*, ins între două vârste, apropiat, un fel de rudă simpatică a tuturor, inocent, *băiat bun*, la urma urmei un Mitică, ceva mai deştept şi mai scriitor. Iubitor de vorbe şi de prieteni. Plin ochi de umor. În al doilea rând, viaţa, elementele biografice socotite reprezentative, extrase cu grijă din biografia lui: prieten cu Eminescu, autor dramatic neînţeles de contemporani, junimist, ins a cărui valoare n-a fost recunoscută (refuzat la premiile Academiei), hărţuit cu procese, astfel încât, până la urmă, a fost silit să plece la Berlin. În al treilea rând, spiritul caragialian în acord cu opera lui: ochi critic, ureche cu pâlnie, luciditate (a cunoscut ca nimeni altul defectele noastre). Iubitor de ţărani, vezi insomnia din timpul răscoalei din 1907, plus nuvela cu pricina. Şi tată al lui Mateiu Caragiale, căruia-i arăta creştetul turtit, amintindu-i că strămoşii lui purtau tava cu plăcinte, adică un ins cu picioarele pe pământ, fără fumuri de aristocraţie. În esenţă, rămân deci, în fotografie, cumsecădenia, umorul, firea prietenoasă şi spiritul critic. Cam puţin totuşi pentru cel care ştia să vadă atât de multe la contemporanii lui."

Ioana Pârvulescu aminteşte că nenumăraţi exegeţi ai lui Caragiale, aparţinând unor generaţii diferite, de la Şerban Cioculescu la Alexandru George, Florin Manolescu, Mircea Iorgulescu, Ştefan Cazimir, Alexandru Paleologu, Liviu Papadima, Dan C. Mihăilescu ori Andrei Pleşu, listă la care eu i-aş mai adăuga în chip obligatoriu pe Maria Vodă-Căpuşan şi pe Alexandru Călinescu, „au încercat să dea, prin relectură şi regândire, o versiune mai actuală şi mai vie a clasicului. Fiecare ne-a dat un alt Caragiale şi a văzut altceva în lumea lui. Totuşi, ca întotdeauna, locul comun triumfă în marele public, iar demonstraţia o fac chiar oamenii din scrierile lui Caragiale".

Nici imaginea pe care cei mai mulţi dintre noi o avem despre piesa *D-ale carnavalului* nu e deloc scutită de locuri comune. E considerată fie „piesa cea mai proastă", fie „piesa cea mai grea", tocmai din pricina faptului că numărul realizărilor scenice notabile obţinute cu acest text rămâne totuşi extrem de mic. Induce adesea în eroare faptul că piesa pare a nu se lăsa închegată până la capăt. Că dă impresia a fi „o alcătuire de momente de o anume monotonie – povestea spiţerului, a Catindatului, a tabacherei – asemănătoare numerelor de circ. Ele îşi revelează apartenenţa la acest univers nu imediat, ci simbolic: ele răspund semnificaţiei de ansamblu, fiind legate deopotrivă de mecanismul general al trişării ce guvernează această lume. Dincolo de ele se organizează goana neîntreruptă a

personajelor unele după altele, reuşind din când în când să se combine două câte două, ca la cadril, pentru a-şi da replica, dar schimbându-se de îndată, căci nu s-a găsit, de fapt, perechea potrivită, partenerul căutat. Majoritatea scenelor în doi din *D-ale carnavalului* sfârşesc la fel: unul o ia la goană, căci e urmărit de altcineva care soseşte, sau aleargă să-l prindă pe altul care fuge după el: Miţa, urmărită de Crăcănel, după Nae Girimea, căutând-o şi el pe Didina, ca şi Pampon, Catindatul, închipuind că e hăituit de unchiul de la Ploieşti, e luat drept obiect al urmăririi de către ceilalţi. Dialogul nu e decât momentul de respiraţie ce punctează goana personajelor, dobândind şi el aici un ritm deosebit de alert faţă de celelalte comedii, cu renunţarea totală la tirade. În însăşi sintaxa ei, această lume semnifică, alcătuind din multiple elemente un univers carnavalesc al mişcării dezordonate" (cf. Maria Vodă-Căpuşan, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982). Problema montării piesei în cauză e aceea de a pune ordine scenică în mişcarea dezordonată a personajelor, de a-i găsi o logică, de a-i identifica principiul de coerenţă. „Principiul de coeziune al piesei lui Caragiale – observă Maria Vodă-Capuşan în cartea citată – nu-l constituie o intrigă propriu-zisă – cu toate arabescurile intervenite pe parcurs, finalul consfinţeşte situaţia în matca ei iniţială –, ci ritmul ce animă parada măştilor; acel ritm ce pentru dramaturg înseamnă *esenţa stilului*, asertiune ilustrată cel mai evident de ultima lui comedie." Sunt detalii asupra cărora exegeta va reveni peste ani în cartea *Caragiale?*, apărută în 2002, tot la editura clujeană Dacia.

E cât se poate de sigur că, hotărând să monteze piesa lui Caragiale, Lucian Pintilie nu doar că i-a fost un rafinat cunoscător al structurii (*structure éclatée*, cum ar spune un poetician francez), ci şi al poncifelor care o străjuiau. Refuza să se supună portretului-robot acreditat de epocă. E tot la fel de sigur că regizorul îşi dorea să se ia la trântă cu aceste poncife, să le pună în evidenţă lipsa de justificare, să sublinieze statutul de capodoperă al textului caragialian.

Încă de la începutul carierei sale, regizorul s-a prezentat, aşa după cum subliniază George Banu, „sub semnul dublului" (cf. capitolul „Sfâşierea" din cartea *Ultimul sfert de secol teatral*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003). El s-a înfăţişat „în mod egal atent la mizeria şi la poezia lumii". Pintilie a alternat Caragiale şi Cehov, dând cu *D-ale carnavalului* ceea ce George Banu numeşte „o adevărată baie de identitate naţională", iar cu *Livada de vişini* o „elegie de o puritate extremă, cristalină meditaţie despre *narcoza estetică*".

Sunt numeroase indicii potrivit cărora spectacolul cu *D-ale carnavalului* e produsul unei lungi reflecţii. În nr. 2 din 1965 al revistei *Teatrul*, regizorul publica un articol cu caracter polemic, în care-şi afirma opinia că piesa lui Caragiale se cuvine supusă unei *interpretări realiste, cu adevărat contemporane*. Nu au ce căuta într-un nou spectacol cu *D-ale carnavalului* pretinsele „convenţii" ori „efecte" expirate, depăşite. Oricine ar fi cel ce doreşte să se apropie de textul cu pricina spre a-l edifica scenic trebuie să ţină seama de evoluţia istorică a realismului în teatru şi, de asemenea, să evite practicarea unui realism scenic „primar", fundamentat pe ceea ce în mod fals e socotit a fi „adevărul tipologic al interpreţilor", „preluarea mecanică a unor vechi modele", dar şi „convenţionalismul superficial, stilul păpuşăresc". Primejdia de moarte ce ameninţă orice nouă montare a piesei e cantonarea în „pretextul coloristic". Regizorul apreciază că realizările scenice de până atunci au păcătuit prin „imaginea idealizată" a personajelor, prin incapacitatea de a observa că ele se află în ceea ce Lucian Pintilie numeşte „o cloacă uriaşă". Scria Lucian Pintilie în sus-menţionatul articol: „Tocmai asta e formidabilul de

comic şi puţin trist în piesă: personajele teribil de mizere care îşi creează singure iluzia unor distracţii feerice."

Clody Bertola, cea care a lucrat în numeroase rânduri cu regizorul Lucian Pintilie, confirmă în cartea ce i-a fost dedicată de Ludmila Patlanjoglu că acesta „lucrează acasă, vine de la prima repetiţie cu viziunea regizorală elaborată până în cele mai mici amănunte; de multe ori, se urcă pe scenă şi joacă toate personajele". Actriţa adăuga că „nu este uşor să lucrezi cu Lucian Pintilie, dar valoarea rezultatului te ajută să depăşeşti momentele grele, cu atât mai mult cu cât Pintilie reuşeşte să fie un tiran-vrăjitor, care îşi farmecă interpreţii prin marea lui ardere şi credinţă în ceea ce face". Clody Bertola aminteşte faptul că Toma Caragiu are chiar o poezie în care vorbeşte despre „aerul electric ca într-o repetiţie cu Lucian Pintilie".

Iar Victor Rebengiuc, cel care-l va juca pe Pampon în filmul *De ce trag clopotele, Mitică?* realizat în 1982, dar ţinut sub obroc de cenzura comunistă, observă că „Pintilie simte enorm şi vede monstruos. El nu se ocupă de calităţile personajelor, ci de ceea ce e negativ, ascuns, sordid. Cheia la el este umorul grotesc. Pintilie îşi iubeşte personajele. Sunt deformate fără să devină antipatice, există un soi de candoare malignă adăpostită în ele" (cf. Simona Chitan, Mihaela Michailov, *op. cit.*). Lucru care era evident şi în versiunea scenică pe care Lucian Pintilie a dat-o scrierii lui Caragiale către sfârşitul anului 1966.

În cartea *Caragiale şi interpreţii săi* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1985), criticul Ion Cazaban contextualizează momentul în care Lucian Pintilie aducea pe scena de la „Bulandra" noua versiune scenică a piesei lui Caragiale: „Lucian Pintilie îşi concepe spectacolul într-un moment de evoluţie a artei noastre teatrale, caracterizat prin critica stilizărilor manieriste şi *redescoperirea concretului*, printr-o infuzie de autenticitate, atât în interpretarea actoricească, preocupată de individualitatea socială a rolurilor şi determinările ei inconfundabile, cât şi în ambianţa plastică, utilizând materiale de o senzorialitate frustă sau pitorescă. Scenografia materializează mediul de viaţă ambiant: întreaga acţiune scenică evocă o existenţă efectivă, cu mentalităţi, ocupaţii, obişnuinţe zilnice, apucături *mai mult ori mai puţin oneste*."

Lucian Pintilie şi-i asociase pe Liviu Ciulei şi pe Giulio Tincu în operaţiunea de creare a atmosferei spectacolului, un rol aparte în desăvârşirea ei revenind, după cum s-a observat îndată, scenografiei. Scrie Ion Cazaban: „Decorurile (Liviu Ciulei şi Giulio Tincu) *respiră* mizerie şi promiscuitate. Frizeria – cu mobilele şi obiectele amestecate, uzate, înghesuite – are un aspect sordid, la fel sala de bal, aproape goală, unde un paravan acoperă uşile closetului public. De la deschiderea spaţială a fiecărui decor, până la godinul cu burlanul lung, frânghia cu rufe din frizeria lui Girimea sau zugrăveala pereţilor, scara de lemn, serpentinele de hârtie colorată, mesele şi scaunele vopsite urât din sala de bal, totul se dovedeşte gândit funcţional. Podeaua în pantă profilează personajele, le raportează pregnant, le influenţează mişcarea. Interpretarea *în serios* a personajelor, cu o ironie disimulată (trădată, uneori, caricatural de realizările totuşi diferite ale actorilor), nu este decât modul de a le contura ridicolul şi a dezvălui, dincolo de el, o existenţă falsificată, o înfiorătoare mediocritate. Este mediocritatea unui mediu social, vizibilă deopotrivă în petreceri sărmane, în porniri violente, nestăpânite, în deznădejdi atroce. Pe scena în pantă (de o inspirată funcţionalitate semantică), impulsuri, stări, relaţii umane se manifestau cu o maximă senzorialitate."

Spectacolul a divizat critica românească, totuşi majoritatea opiniilor au fost pozitive. Până şi ultraconservatorul Radu Popescu, cronicar deloc tandru ori binevoitor

Lucian Pintilie

Miţa Baston

atunci când era vorba să comenteze ori să recunoască rostul aspectelor creatoare ale regiei, nota, în *România liberă* din 24 noiembrie 1966, că din montare se detașează „înțelesul unui Caragiale necruțător, de un sarcasm din care nu lipsește nici mânia, nici dezgustul".

Nici Vicu Mândra nu considera că Lucian Pintilie ar fi trădat textul caragialian. După cele spuse de el în revista *Teatrul* nr. 3 din martie 1967, regizorul a procedat „prin dospirea unor elemente conținute embrionar în litera textului", fiind preocupat de o „dezvoltare caricaturală pe calea ultradimensionării", fapt ce corespundea și intimității viziunii caragialiene (acel *„simț enorm și văz monstruos"*, veșnic citat de comentatori), dar și căutărilor teatrale specifice epocii. Vicu Mândra mai vorbea în comentariul său despre „patetismul derizoriu", ca și despre „agravarea nevrotică" ce-i caracteriza pe Mița Baston și pe Pampon.

Îi datorăm lui Valentin Silvestru cea mai complexă analiză a montării, și ea poate fi găsită în cartea *Elemente de caragialeologie* (Editura Eminescu, București, 1979). Analiza pornește de la articolul publicat de Lucian Pintilie în revista *Teatrul* nr. 3 din 1965, indiciu clar că în montare directorul de scenă a respectat multe dintre enunțurile cu caracter doar aparent teoretic. „Regizorul – scria Valentin Silvestru – și-a propus să răspundă la o seamă de întrebări puse de text; să reconstituie cât mai amplu mediul; să elucideze raporturile dintre personaje, dincolo de farsă, dincolo de măști, în zona unde relațiile sunt impuse de condiția socială, etică și intelectuală a eroilor. Dacă ar fi să împrumutăm termeni din teoria informației, am zice că a descoperit noi atomi de semnificație, cuantificând aleatoriul din conexiunile evenimențiale și valorând noi surprize în varietatea, principial vorbind infinită, a combinațiilor dintre biografii, în interiorul mesajului ce și l-a propus. El a sesizat cel dintâi valoarea deosebită a parodiei caragialiene, aici vizând sentimentalismul mic-burghez estropiat de influențele literaturii și artei de colportaj." [...] „În procesul de creație scenică, artiștii au depistat și relevat elemente din celelalte comedii caragialiene, reliefate aici din alt context, făcând vizibile analogiile, pe firul intenției parodistice. S-a obținut astfel *un climat* spiritual în care totul părea cunoscut și deopotrivă inedit. Era în el balcanismul înfierat cu sete de Caragiale, mahalaua bucureșteană – nu dulcea suburbie pictată anterior în cartolină, ci ținutul semirural, semicitadin, scufundat în patriarhalism ca într-o mlaștină, printre ale cărei păpurișuri sticlește înșelăciunea, unde mișună vietăți ciudate, cu existență larvară, intrând, din când în când, într-o agitație neobișnuită, lovindu-se, țipând, urmărindu-se, gata să se devoreze, bucurându-se de fleacuri și prăpădindu-se cu firea pentru nimicuri, reintrând apoi, brusc, în beatitudinea putrefactă inițială. E periferia suspectă a trișorilor și cuțitarilor, a dramelor pasionale caligrafiate cu senzație în *Universul*, a bătăilor crunte în întunericul maidanelor, a misterelor din dosul porților zăvorâte și al ferestrelor oblonite, a legăturilor de inimă ghicite în cărți între craii de ghindă și femeile de verde, între zurbagii, cu jurăminte crâncene de credință și prelungi libații conciliatorii. Totul era ori părea tern. Chiar din prima scenă se oferea o priveliște imundă: Iordache, în ținută foarte sumară, ca acasă, se spăla pe picioare, apoi arunca apa pe podea. Primul client care intra, trântind ușa, avea surpriza să vadă, căzându-i la picioare, din podul șubred, un sac ce l-ar fi putut lăsa lat dacă-l pocnea în cap. Rochia primei femei era slinoasă, boțită, cu ațe atârnătoare la margine. Prosoapele din frizerie arătau îmbâcsite, jegoase. La bal, deși se simțea bradolina cu care se frecaseră dușumelele, era o atmosferă grea de sudoare și tutun; geamul se arăta încețoșat de îndelungă nespălare. Costumele și măștile purtau patina evidentă a mizeriei și materialului prost, prost

croit. Dominantă era toaleta, către care petrecăreții se precipitau mereu atât pentru nevoile firești, stimulate de băutură, cât și pentru a-și verifica ținuta, împrospăta fardul ori – după cum se zice și în text – a-și schimba între ei costumele când doreau a li se pierde urma. În rostirea replicilor, apăreau accente eronate, un mod de a fraza și de a puncta tipic mahalagesc, cu tărăgănări și repeziri, cu eludarea lui *ă*... cu lungirea lui (în cuvintele *cremenală* și *nemerit*), cu morfolirea lui *s* în *ș* (*Deșchideți!*) și cu o construcție irezistibilă a interogației *Pentru ce?* în *Pen'ce*, toate ducând la o maculare continuă a vorbirii."

Să anticipăm puțin și să spunem că toate aceste efecte cu un deliciu aparte apăreau mai cu seamă în jocul Ginei Patrichi.

„Pentru prima oară – continua Valentin Silvestru – se practicau deschideri în decorul claustrat. Ni se sugera printr-o ferestruică (folosită în joc) odăița din spatele frizeriei, unde au loc unele acțiuni doar evocate în piesă, unde se ascund din când în când personajele și unde se ține masa finală a împăcării. Deschizându-se, ușa frizeriei descoperea un colț întunecat al cartierului, parcelă de pustiu negru. La un moment dat, se auzea de aici urletul prelung al unui câine de pripas. Sala balului lăsa să se ghicească, pe laterale, și anexele, normale la un atare stabiliment specializat. Scena era în permanență populată de personaje și acțiuni diverse, într-o foială continuă. Sala de bal era ticsită de lume. Deși acțiunile sunt derizorii și dramele false, toți trăiau concentrați întâmplările, considerându-le cu seriozitate deplină; peripețiile înfățișate, ca și cele povestite, îi tulburau profund, se vedea limpede că le dezorganizează existența. Nu era posibil, în lumina noului concept scenic, să se mai considere că aceste personaje suferă de vid sufletesc și opacitate totală față de alte împrejurări decât cele care le implică. Dimpotrivă, ele inculcau o senzație de plinătate, într-o mișcare forfotitoare, extrem de animată, care, deși fără direcție de gândire și sterilă în fond, exprima o energie vitală neobișnuită." Mai departe, criticul făcea observația fundamentală, potrivit căreia „Lucian Pintilie a fost primul regizor care a dezvăluit violența vitală a eroilor și caracterul primejdios ce-l poate lua *încurcătura* pentru ei, chiar dacă nouă ne apare bufonă".

Critica teatrală a vremii a avut, preponderent, cuvinte de apreciere la adresa tuturor interpreților. Jocul Ginei Patrichi în personajul Mița Baston a fost calificat drept unul de profundă și apăsată originalitate. Astfel, Mira Iosif în mensualul de specialitate (nr. 3 din 1967) scria că, „în inedita interpretare a Miței Baston, Gina Patrichi atinge granițele labile ale comicului tragic". Manase Radnev aprecia în *Informația Bucureștiului* din 1 decembrie 1966 că „Mița Baston cunoaște într-adevăr o existență scenică nouă, datorită interpretării complexe și rafinate a Ginei Patrichi, care, reliefând patetismul exploziv al personajului, obține cele mai adevărate și neașteptate efecte comice", iar Mircea Alexandrescu observa în cronica sa din *Scânteia*, publicată la 4 decembrie 1966, că „Gina este o actriță a revelațiilor. Puțini ar fi considerat-o aptă pentru Mița Baston, judecând după realizările de până acum și după acele tradiționale date fizice. Actrița s-a dovedit o portretistă fină și de irezistibilă autenticitate."

Dar adevărate analize de rol găsim în cărțile deja menționate, scrise de Valentin Silvestru, respectiv de Ion Cazaban, cărți din care voi reproduce, în continuare, ample pasaje.

„Mița Baston realizată de Gina Petrichi – puncta Valentin Silvestru în *Elemente de caragialeologie* – cu o bogăție de mijloace rar întâlnită, apărea ca o făptură bătută de toate vânturile, neîngrijită, nepieptănată, cu un aer rătăcit, fața obosită,

gesturile nesigure, vorbele îngălate. Ea oscila între stări de isterie şi stări de prostraţie. Furiile o duceau pe nevropată până la pierderea cunoştinţei. Nu simula nebunia, era nebună de-a binelea, eroină posibilă a dramelor din rubrica de fapte diverse a cotidianelor. Pe Girimea l-a adorat *pentru eternitate, până la nebunie*, era bolnavă de amor şi aşteptare, într-o langoare intermitentă; îşi dădea în cărţi, unde-i ieşea că Nae *iubeşte pe alta, mi s-a făcut semn... cade mereu gând la gând cu bucurie, cu dragoste, cu temei, cu întâlnire pe drum de seară cu o damă de verde*; prepara cu obstinaţie *scandalul*, nemaivrând să ştie ce se va întâmpla după aceea cu ea, cu amantul oficial şi cu cel din inimă. *O să fie un scandal... dar un scandal... cum n-a mai fost până acum în* Universul. Pe Nae era gata să-l aştepte *până mâine, până poimâine, până o veni*, pentru că *să nu-mi răzbun? Peste poate!*, pregătind *o răzbunare teribilă*. Nu dormea nopţi întregi din cauza geloziei; se asocia atât de iute cu necunoscutul Pampon, prin jurământ, ca *să ne răzbunăm împreună*, încât până şi acesta avea o oarecare îndoială să nu fie cumva vreo *moftangioaică*. Scena cu Girimea era jucată într-un crescendo dus, vorba autorului, până la *turbare*. Miţa începea *emoţionată* (*Bibicule! Nu mă mai iubeşti...*), ridica tonul *cu energie* (*Minţi!*), răcnea *straşnică* (*Bibicule! Bibicule!*), trecea într-un sarcasm funebru (*Vezi tu sticluţa asta?... Ştii ce are înăuntru?... Ţi-e frică?... pârleşte; Năică, arde; Bibicule, momentan tot, tot, şi mai ales ochii!*) [de fapt, actriţa pronunţa *stecluţa*, nota *M.M.*], pentru ca să izbucnească într-un ţipăt sfâşietor (*Pentru dumneatale, Musiu Năică, şi pentru Didina dumitale!...*). După această culme a nervilor, femeia cădea (*obidită*), murmurând, în scrâşnete, *am să vă omor, eu, eu! pe Didina, pe tine şi pe mine!...*, frângându-se pe un scaun *disperată şi isterică*, ascunzându-şi capul în mâini. După ce-şi dădea seama, din tonul schimbat al frizerului, că acela nu se mai teme, ea creştea din nou ameninţătoare, amintindu-i că e capabilă de fapte mari: *ai uitat că sunt fiică din popor şi sunt violentă; ai uitat că sunt republicană...(formidabilă) ai uitat că sunt ploeşteancă – da, ploeşteancă! Năică, şi-am să-ţi torn o revuluţie, da o revuluţie... să mă pomeneşti!...*, «revuluţia» fiind pentru ea sinonimă cu un «scandal» de proporţii. Când îl auzea pe Nae râzând şi întrebând-o batjocoritor *ce-o să fac?*, începea din nou a răcni ca înjunghiată (*şarlatane, mizerabile, infame*), fugind după celălalt pe după mobile. Nu se potolea nici după intrarea lui Iordache, care anunţa sosirea lui Crăcănel şi o îndemna să se ascundă – *Nu mai voi să ştiu nimic...Voi scandal... voi să mor*, repezindu-se să apuce briciul, pe care subchirurgul numai cu mare efort izbutea să i-l smulgă, târând-o în uliţă *cu multă luptă*, în timp ce Miţa urla, îl zgâria, îl lovea cu mâinile şi cu picioarele. Nici după paravan însă individa nu se calma, căci Nae îl trimitea dincolo pe Iordache, să vadă ce e cu *nebuna*, calfa revenind repede cu ştirea că au apucat-o *pandaliile, era să-şi taie gâtul cu briciul*. La bal sosea montată şi, cum vedea costumul de *turc* (în spectacol, era un veşmânt arab!), se şi repezea la presupusul Nae, cu un ţipăt. Dar sub mască era Iordache... A doua oară, când i se părea că l-a descoperit pe Girimea, *îl apuca*, izbucnind iar în urlete, smucindu-l într-atât, încât îi descosea mâneca dominoului şi ameninţându-l *dacă mai faci un pas, dacă nu vorbeşti, te nenorocesc*, atrăgându-i vizibil atenţia că şi-a procurat alt *vitrion*. Dar, iarăşi, sub mască era numai Iordache... În sfârşit, avea prilejul, la finele actului, să arunce conţinutul sticluţei în ochii Bibicului – arătând că nu glumea nici ea. Dar şi de astă dată era obrazul altcuiva, al Catindatului. Miţa se dovedea păguboasă în toate. [...] De ce se întorcea, noaptea, la frizerie, intrând pe fereastra odăiţei? Ca orice *cremenală*, avea remuşcări, voia să şi controleze *dacă l-am nemerit? Ori nu l-am nemerit*, să obţină


Ştefan Bănică, Octavian Cotescu şi Gina Patrichi repetând *D-ale carnavalului*

certitudinea efectului răzbunător. Aici se întâlnea însă cu Didina şi vocaţia ei asasină, ieşea din nou la iveală: *Una din noi două trebuie să moară!* Gina Patrichi rostea cu un asemenea timbru replica şi se repezea la adversară cu atâta disperare, încât era neîndoielnic, încă o dată, că nu cunoştea jumătăţile de măsură, nu arunca ameninţări goale, e de-a dreptul *o cremenală*. Ea nici nu se gândea să-i administreze o corecţie *traducătoarei* inamice, ci, ca şi în cazul lui Nae, era decisă să mutileze, să ucidă, să se sinucidă. Prin interpretarea dată Miţei şi prin aceea, la fel de excelentă, dată Didinei de Rodica Tapalagă – o libelulă parfumată, gătită, sprinţară, categoric mai tânără şi mai atrăgătoare –, regizorul răspundea pentru prima oară întrebării de ce o părăsise Nae pe una pentru cealaltă. Din toată înfăţişarea ei, din felul cum apuca să spele şi să frece lenjeria locandei, de îndată ce intra în prăvălie, Miţa Baston dovedea că ajunsese un fel de femeie la toate a frizerului, şi aspectul vlăguit, scălâmb (zicând despre ea că-i *curăţică*, Pampon realiza, fără să ştie, un neaşteptat efect ilariant), şi funcţia asumată, şi adoraţia fără margini faţă de bărbat, ca şi înaintarea în vârstă îi diminuaseră simţitor farmecele, aducându-l pe partener într-o stare de saţietate."

Iată ce consemnează Ion Cazaban în cartea sa *Caragiale şi interpreţii săi*. După ce observa violenţa, patetismul pe care ceilalţi actori din distribuţie le confereau personajelor încredinţate, criticul notează: „Şi la Miţa Baston–Gina Patrichi, dezlănţuirea, acum gestică, este oricând cu putinţă. Mâinile sale ameninţă (pe amorezul mincinos), imploră într-o largă mişcare spre cer, se încleştează, prăbuşită pe podeaua frizeriei – fără nicio preocupare feminină pentru înfăţişarea sa. În gelozie şi suferinţă, în pasiune (îmbrăţişarea, uitând de toate, dată lui Girimea), în încăierările aprige (cu Girimea sau Didina, rivala); Miţa apare într-o dăruire continuă, totală, pe viaţă şi pe moarte. Miţa–Gina Patrichi este o sclavă exasperată a amorului. Starea sufletească o duce la capătul rezistenţei: la balul mascat ajunge sfârşită şi înveninată, dar gata de răzbunare. Tensiunea geloziei sale se comunică: sub privirea Miţei – în care citeşte proporţiile catastrofei –, sub atingerea electrizantă a degetelor ei, Pampon se cutremură uluit, îngrozit, când i se explică situaţia de *traducere* în care se află."

Cum era de aşteptat, spectacolul lui Lucian Pintilie a provocat şi atitudini de respingere. S-a iscat chiar o polemică, iar revista *Contemporanul*, unde titularul rubricii de cronică teatrală era, în acea vreme, Valentin Silvestru, a solicitat opinia unor specialişti de marcă în caragialeologie ori a unor academicieni de formaţie filologică. Intervenţiile lor au fost publicate în numărul din 7 aprilie 1967 al revistei. Acad. Iorgu Iordan l-a calificat drept „un spectacol bun", în vreme ce acad. Alexandru Rosetti, editorul operelor caragialiene, nu şi-a ascuns surpriza de a descoperi un Caragiale cu totul nou, care i s-a părut „nici sărăcit, nici îmbogăţit, ci pur şi simplu un altul, un Caragiale răspunzând unei viziuni artistice a anului 1966". În opinia lui Alexandru Rosetti, comicul caragialesc şi-a conservat specificul, ceea ce el numeşte „substanţa sa intimă", dar „forma de exprimare a câştigat mult prin inovaţia scenică, comparativ cu montările mai vechi". Şi *Gazeta literară* a publicat principalele intervenţii petrecute cu prilejul unei dezbateri publice organizate pe marginea spectacolului de la „Bulandra". Spectacol care, prezentat în concurs în cadrul Festivalului Naţional de Teatru, a obţinut premiul întâi. S-a jucat de-a lungul a cinci stagiuni consecutive, a avut, din câte se pare, peste o sută de mii de spectatori. A efectuat numeroase turnee în Franţa, Marea Britanie, Olanda, Uniunea Sovietică, R.D.G., Iugoslavia, Ungaria. A fost excelent primit în Franţa, la Teatrul Naţiunilor, dar şi la Edinburgh, cu ocazia turneului din anul 1971, când publicului englez i-a fost prezentată pentru prima oară o piesă de I.L. Caragiale, dar şi excelentul spectacol al lui Liviu Ciulei

cu *Leonce şi Lena*. Ziarul *The Evening News* nota că „Teatrul «Bulandra» din România prezintă una dintre cele mai încântătoare comedii străine văzute la Edinburg", iar marele cotidian londonez *The Times* sublinia: „Ceea ce face din *D-ale carnavalului* o montare remarcabilă este inteligenţa cu care interpretarea conferă realitate fizică şi psihologică caracterelor de farsă, de obicei unidimensionale. Se poate spune că spectacolul justifică renumele Teatrului «Bulandra»..."

Marile montări care s-au săvârşit la Teatrul „Bulandra" până în anul 1972 au permis teatrului să facă nenumărate turnee în străinătate, mai toate foarte bine primite. Respectivele turnee au devenit cu timpul tot mai rare, iar apoi de neimaginat, în contextul în care politica culturală a regimului de la Bucureşti s-a înăsprit direct proporţional cu întărirea dictaturii personale a lui Nicolae Ceauşescu şi cu instaurarea a ceea ce istoricul Vlad Georgescu numea în cartea *Politică şi istorie. Cazul comuniştilor români* (Editura Humanitas, Bucureşti, 1991), cu o sintagmă ce avea să facă epocă (textul cărţii fusese difuzat la începutul anilor '80 de Radio „Europa Liberă"), *socialismul dinastic*.

În opinia lui Marian Popescu, exprimată în cartea sa deja menţionată, „mai există o explicaţie (pe lângă cea strict legată de valoarea artistică a spectacolelor – *n.m., M. M.*) pentru frecvenţa acestor turnee ale Teatrului «Bulandra», dar şi ale altora din România: opoziţia lui Ceauşescu din 1968 faţă de directiva de la Moscova privind invadarea Cehoslovaciei a determinat un val de simpatie occidentală faţă de «disidenţa» din interiorul blocului comunist." Ghilimelele pe care Marian Popescu le pune atunci când foloseşte cuvântul *disidenţă*, care ar acoperi un presupus antisovietism al lui Nicolae Ceauşescu, sunt binevenite. O analiză a surselor *antisovietismului* ceauşist produce Adrian Cioroianu în cartea *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* (Editura „Curtea Veche", Bucureşti, 2005) din care desprind următoarea frază: „Pentru Nicolae Ceauşescu, această idee călăuzitoare (legitimarea lui în calitate de „Conducător" – *nota M. M.*) a fost – paradoxal, date fiind datele sale primare – antisovietismul, un antisovietism mai curând politic decât ideologic, şi mai curând jucat decât cerebral, dar aceasta neînsemnând, în opinia mea, că el nu ar fi fost sincer."

Reamintesc că, în discursul rostit cu prilejul instalării în funcţia de director al Teatrului „L. Sturdza-Bulandra", Liviu Ciulei insista asupra importanţei spiritului de echipă. Gina Patrichi explica undeva succesul spectacolului cu *D-ale carnavalului* prin ceea ce ea numea „colaborarea perfectă între regizor şi actor", mărturisind că „la repetiţii l-am ascultat cu sfinţenie. Nu mi-e ruşine să spun că rolul meu a însemnat nouăzeci şi nouă la sută Lucian Pintilie şi unu la sută executanta, care am fost eu, Gina Patrichi. Înainte de premieră, când regizorul a trebuit să plece, lăsându-ne să ne descurcăm singuri, i-am resimţit lipsa ca pe aceea a unei mari iubiri".

Spuneam că, în distribuţia spectacolului, Gina Patrichi l-a reîntâlnit pe fostul ei coleg de facultate, dar şi de la Teatrul din Galaţi, Ştefan Bănică, actor cu care a avut o constantă relaţie de prietenie. Soţul actriţei, maestrul Victor Anagnoste, mi-a spus că printre prietenii apropiaţi ai actriţei şi ai familiei s-a numărat şi marele actor Toma Caragiu, frecvent prezent în casa de pe strada Orlando, stradă ce, în mod firesc, astăzi ar trebui să poarte numele actriţei.

După cum se ştie, Toma Caragiu a pierit în devastatorul cutremur de la 4 martie 1977. Când, în 1984, Editura Meridiane a avut iniţiativa publicării unui volum intitulat *Carte despre Toma Caragiu*, apărut sub îngrijirea lui Valentin Silvestru, Gina Patrichi a încredinţat spre publicare un cald omagiu, pe care-l citez în întregime:

„Cu Toma am fost ani de zile colegi de teatru şi buni prieteni, am jucat împreună în trei spectacole importante: *D-ale carnavalului*, *Elisabeta I* şi *Azilul de*

noapte. În relațiile cotidiene, cu o personalitate excepțională, nu-ți dai seama pe loc de valoarea lui reală; astăzi, știu prea bine că am fost alături de un Geniu artistic și de un Om extraordinar; acum, mi se pare de necrezut că am suferit și m-am bucurat împreună cu El, că ne-am iubit și prețuit reciproc, că ne-am certat ori, dimpotrivă, ne-am entuziasmat amândoi, dintr-o pricină sau alta...

Era o Prezență. El, Comedianul, impresiona prin gravitatea, prin discernământul său, prin profunzimea și pertinența opiniilor. Uluitoarea lui sete de viață, puterea de muncă ieșită din comun, imensa generozitate cu care se dedica Scenei și Oamenilor veneau nu numai din instinct, ci și dintr-o superioară concepție despre lume. Toma era un Bun al oamenilor, făcea și dăruia enorm, risipind în juru-i Artă, duioșie, umor, înțelepciune.

Perfidă, moartea l-a surprins în plină glorie. Dar El, întruchipare a Teatrului, Actorul fermecător, adorat, răsfățat de o țară întreagă, era incredibil de modest, nu-și dădea aere de vedetă. La teatru sosea punctual, în timpul repetițiilor se comporta ca un școlar disciplinat, era atent și docil pe cât posibil, nu se enerva, relua și iar relua până când ieșea totul bine, adică putea fi el însuși satisfăcut, autoexigența sa fiind proverbială. Perioada de strălucită efervescență a Teatrului «Bulandra», în anii '63–'77, se datora nu numai unor eminenți regizori-animatori ca Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, ci, cu siguranță, și Actorului de excepție Toma Caragiu. Am văzut tot ce a jucat și îl invidiam pentru că era atât de mare. I-am și spus-o. A râs. «*Fii serioasă, fetițo, să nu exagerăm!*»

Toma a fost un actor irepetabil, un unicat. Au trecut șapte ani de la dispariția sa atât de nedreaptă și de tragică, și totuși nu-l pot uita, îi simt acut lipsa; era ca un colos de cristal ce vibra adânc, iar reverberațiile sale sonore și luminoase ne învăluiau ca într-o vrajă...

În timpul turneelor, ne înghesuiam care mai de care să-i fim în preajmă, căci apropierea Lui era întotdeauna plăcută, stenică. Și, fiindcă am pomenit de turnee, îmi vine în minte un moment aparte petrecut la Paris, la Teatrul Națiunilor. Ne aflam în culise, așteptând cu sufletul la gură să bată gongul de începere a spectacolului *D-ale carnavalului*. Deodată (conform tradiției necunoscute nouă), înainte de ridicarea cortinei, răsună solemn imnul național al țării oaspeților, adică al României. Priveam fascinată spre Toma, care stătea mândru, cu ochii înlăcrimați de o emoție copleșitoare. Când muzica a încetat, a respirat adânc și, ca prin minune, Actorul *a redevenit* Iancu Pampon, gata să intre în scenă. Peste câteva minute, l-am auzit spunând, cu vocea-i inimitabilă, prima replică: «*Aici este frizăria lui domnu' Nae Girimea?*»" (Acest tulburător omagiu-mărturie este răspunsul verbal la solicitarea redactorului lucrării citate, Viorica-Rozalia Matei, de față aflându-se și colegul de scenă al neuitatei artiste, Mircea Diaconu, cel care le-a mijocit întâlnirea – *Nota red.)*

Gina Patrichi spunea că, dacă nu s-ar fi făcut actriță, ar fi vrut să se exercite în arta circului. Să fie trapezistă. Toma Caragiu, în plină glorie, își exprima dorința de a-și încerca talentul în arenă. Ambii s-au manifestat exemplar în teatru, film, radio și televiziune. Nicidecum puțin lucru.

Greu de explicat de ce *D-ale carnavalului* a fost singurul spectacol în regia lui Lucian Pintilie în care a jucat Gina Patrichi. Actrița a resimțit dureros această uitare din partea marelui regizor. „Cel care își amintește că a uitat – scria George Banu în superbul său eseu *Uitarea* (Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002) – are șansa să regăsească... pierderea îl obsedează, și absența îl solicită."

Uitarea în cauză a început să îl obsedeze târziu pe regizorul Lucian Pintilie. Lupta continuă pe care marele artist a trebuit să o ducă ani de-a rândul cu cei ce

voiau cu orice preț să îl scoată din memoria culturală a românilor, convinși că, așa după cum spunea același George Banu, uitarea „surpă toate edificiile înălțate", explică, poate, de ce Lucian Pintilie a „uitat-o" pe Gina Patrichi. Nu definitiv. În luna iulie a anului 2008, maestrul a scris o tulburătoare confesiune-căință, pe care a avut bunăvoința să o încredințeze spre publicare în această carte. Iat-o:

„Sentimentul de irealitate al vieții crește pe măsură ce insula morții devine tot mai clară prin ceață.

Unde sunt morții noștri privilegiați – ACTORII? În urma noastră, în vis, făcându-ne un semn panicat cu mâna să nu-i uităm? Sau în față, pe insulă, cu textul pe genunchi, așteptându-ne cu vocea uscată de trac, să reîncepem repetițiile?

O singură certitudine. Clody e lipită de mine. Îi țin mâna, strânsă în palma mea, ca întotdeauna când traversam strada. După zvâcnirile degetelor filiforme, puteam să spun și cu ochii închiși câte mașini treceau pe lângă noi. Dar ceilalți, puțini, câțiva, premergători pe drumurile morții, pe care îi iubeam atât de mult și de diferit și pe care, ca probă a iubirii mele capricioase, îi uitasem atât de repede?

Mă gândesc la o singură pildă de frivolitate a mea, mă gândesc la Gina – și la modul frivol în care am abandonat-o.

Ultima – de altfel și prima – dată când am lucrat cu Gina a fost în D-ale carnavalului *(1967). Din 1967 până în anul în care ea ne-a părăsit (1994) nu am mai lucrat niciodată cu Gina.*

Nu am știut niciodată ce însemna acest abandon pentru Gina.

Dintr-un interviu al Ginei, cu care absolut întâmplător m-am încrucișat în 2007 – patruzeci de ani după premiera lui D-ale carnavalului *și treisprezece ani după moartea ei –, am înțeles ce durere profundă (dar cu mare noblețe stăpânită) a încercat-o pe Gina când a înțeles că trădarea mea e definitivă.*

Această trădare a mea (semnalată, repet, cu atâta delicatețe) e o durere târzie a vieții mele. Sunt răspunzător pentru câteva foarte importante roluri pe care Gina nu le-a jucat. Răspunzător la modul cel mai simplu și mai direct. Că nu le-am făcut împreună.

Lucian Pintilie

Iulie, 2008"

Peste ani, respectiv în 1988, la Editura „Cartea Românească", Mircea Iorgulescu publica o carte ce se chema *Eseu despre lumea lui Caragiale*. Spre final, găsim o observație pe care, cu siguranță, o făcuse, înaintea criticului literar, regizorul Lucian Pintilie: „Deși tot mai ruptă de realitate și mai înfeudată universului bolnav al trăncănelii, lumea lui Caragiale nu este totuși o lume în declin. Se află, dimpotrivă, la apogeu, se găsește în plină înflorire. Este o lume nouă, dar nu una de curând născută, încă șovăielnică, în curs de consolidare; pe temeiurile sale stă așezată solid, nimic nu o poate clinti."

Iar pe temeiurile spectacolului din 1966 al lui Lucian Pintilie se va dezvolta sănătos caragialeologia românească, dezvoltare ale cărei rezultate concrete vor fi deopotrivă vizibile în spectacole și în cărți.

5. Intermezzo

Până la data de 11 decembrie 1968, când va avea loc premiera altui spectacol deosebit de important nu doar pentru cariera Ginei Patrichi ori pentru istoria

Teatrului „Bulandra", ci pentru ansamblul spectacologiei româneşti în secolul al XX-lea, actriţa va evolua în alte cinci montări deloc neimportante, a căror regie a aparţinut unor nume de primă mărime pentru scena românească. E vorba despre două spectacole shakespeariene, în care a deţinut roluri de mai redusă anvergură: *Iuliu Cezar*, în regia foarte tânărului pe atunci Andrei Şerban (*Portia*), şi *Macbeth*, regizat de Liviu Ciulei (*O vrăjitoare*), spectacole ce au avut premierele la datele de 1 martie, respectiv 4 aprilie 1968. E vorba, de asemenea, despre montarea cu *Luceafărul* în regia lui Ion Cojar, în care Ginei Patrichi i-a fost încredinţat rolul Elena Doamna (premiera a avut loc la data de 13 mai 1967), de observat fiind faptul că actriţa se va mai întâlni cu un rol într-o piesă inspirată din istoria României de abia în 1986, când va juca în spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, în regia lui Alexandru Tocilescu. Mai e vorba despre două piese din dramaturgia contemporană străină: la 10 ianuarie 1968, Gina Patrichi se va afla pe scenă în premiera spectacolului cu piesa *Comedie pe întuneric* de Peter Shaffer, spectacol regizat de vechiul său prieten, Valeriu Moisescu, aceasta după ce, la 18 iunie 1967, avusese loc premiera spectacolului *Priveşte înapoi cu mânie* de John Osborne, a cărui direcţie de scenă era asumată de regizorul de film Andrei Blaier.

Sunt de remarcat mai întâi câteva lucruri. Că actriţa juca mult şi în spectacole de facturi stilistice diferite. Nu a avut însă parte de toate rolurile la care o îndreptăţea imensul său talent. Uneori, în repertoriul teatrului intrau piese parcă anume scrise pentru Gina Patrichi, care i-ar fi venit ca o mănuşă, dar numele actriţei nu apărea la avizier, pe coala A 4 ce conţine lista de distribuţie. Gina Patrichi nu a protestat niciodată în mod public. De suferit, a suferit însă cu siguranţă.

Ar mai fi de observat că directorul Liviu Ciulei era preocupat de diversificarea ofertei repertoriale a teatrului pe care îl conducea. Se poate că introducerea în repertoriu a „piesei istorice" (de remarcat că în stagiunea 1967–1968 la „Bulandra" s-au jucat *Procesul Horia* de Al. Voitin, în regia lui Liviu Ciulei, *Luceafărul* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, în regia lui Ion Cojar, cărora li s-a adăugat *Kean* de Sartre, în regia insipidă a lui Dinu Negreanu, el însuşi un regizor insipid) să fi fost un tribut plătit de teatru controlului repertorial tot mai ferm exercitat de funcţionarii Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, numele de atunci a ceea ce îndeobşte se cheamă „Ministerul Culturii".

Întrebat într-un interviu de Andriana Fianu (interviu publicat în cartea acesteia *Dincolo şi dincoace de rampă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985) despre introducerea piesei cu caracter istoric în repertoriul teatrului pe care-l conducea, Liviu Ciulei răspundea în felul următor: „Extinderea preocupărilor spre limita lor majoră istorică îngăduie piesei de teatru, în mod firesc, să înfăţişeze o zonă amplă de evenimente şi să centreze eroul într-un moment acut dramatic, pentru că istoria consemnează momentele acute ale civilizaţiei, ale omenirii. În orice caz, asemenea situaţii creează apariţia eroului istoric. Sigur că, în orice piesă bună, chiar în două personaje, conflictul individual nu evită raportul om–societate, putând să-l cuprindă pe de-a-ntregul. De pildă, în teatrul nostru montăm acum piesa *Priveşte înapoi cu mânie*. Deşi dezbaterea se reduce la o discuţie între două personaje ce se învârt în intimitatea vieţii lor, conflictul este evident determinat de relaţiile individ–societate, relaţii care-l determină şi-l limitează, determinări şi limite pe care omul nu le acceptă. ...Istoria mă interesează, după cum, poate, pentru profesiunea mea mă interesează istoria criticii sau istoria artelor, adică istoria materializării spiritului omenesc şi, mai mult, legătura intimă dintre modurile acestei materializări ca reflex istoric."

Mai e de subliniat că directorul Liviu Ciulei rămâne consecvent celor afirmate în *speech*-ul rostit la preluarea conducerii teatrului. Accentul pus pe importanţa

succesului de echipă poate fi întrevăzut şi în distribuirea unei actriţe deja de prim rang, „cu nume", cum se zice, aşa cum era deja Gina Patrichi, în roluri secundare ori chiar episodice. Cu preţul pe care l-am arătat mai sus.

Prefacerile social-politice din Anglia postbelică au provocat o puternică derută în rândul tineretului, fenomen care şi-a avut reflexul în literatura dramatică graţie unei întregi mişcări, cunoscută sub numele de cea a *tinerilor furioşi*. Ei s-au manifestat mai întâi prin culegerea de pamflete intitulată *Declaration*, iar mai apoi prin piese de teatru. Piesa *Priveşte înapoi cu mânie* pe care a montat-o Andrei Blaier, în scenografia lui Paul Bortnovski şi a lui Ovidiu Bubulac, era lucrarea unui dramaturg de doar douăzeci şi şapte de ani, John Osborne, cel ce a devenit exponentul, portdrapelul curentului. Personajul principal, Jimmy Porter, e un revoltat sau, mai bine spus, un nonconformist dur. În rolul acesta, Andrei Blaier i-a distribuit pe George Oancea, respectiv pe Emmerich Schäffer. Ileana Predescu o interpreta pe Alison, Gina Patrichi pe Helen, iar Virgil Ogăşanu pe Cliff. Se pare că spectacolul nu a depăşit condiţia unuia corect, ce respecta standardele de profesionalitate ale interpreţilor şi ale teatrului care a produs montarea, fără a oferi însă şi revelaţii. Totuşi, a fost apreciată „omogenitatea obţinută prin comunicarea sensibilă şi subtilă a tuturor interpreţilor" (cf. Valentin Silvestru, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992)

Tot din literatura dramatică britanică a momentului, Teatrul „Bulandra" a montat o comedie extrem de savuroasă a lui Peter Shaffer, cel căruia îi datorăm şi texte de altă factură, dar şi de altă portanţă, precum *Vânătoarea regală a soarelui* sau *Amadeus*. Aici, Gina Patrichi şi-a dovedit din nou talentul de actriţă de comedie, evoluând în rolul Clea, în regia extrem de inspirată a lui Valeriu Moisescu, unul dintre marii directori de scenă ai Teatrului „Bulandra", cu un apetit special pentru comedie. Când regizorul a montat *Fii cuminte, Cristofor!* de Aurel Baranga, criticul Valentin Silvestru nota în cronica publicată în *Contemporanul* nr. 6 din 1965: „Farsa poate avea eleganţă pe scenă fără să abdice de la vreuna dintre prerogativele ei seculare. O demonstrează regia fermă şi spirituală a lui Valeriu Moisescu..." Cum, la urma urmei, *Comedie pe întuneric* poate fi asimilată farsei (un tânăr artist care vrea să se însoare are numai de pătimit de pe urma faptului că, tocmai în seara în care urma să-l cunoască şi să-i facă o bună impresie viitorului socru, dar şi să-şi vândă câteva lucrări unui nabab, viaţa îi face o farsă şi se ia lumina), observaţiile lui Valentin Silvestru pot fi transferate şi asupra spectacolului cu piesa lui Shaffer. În cartea *Elogiu regizorului* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1985), Horia Deleanu scria: „Râsul deconectant al farsei şi vodevilului îl include pe regizorul nostru într-un insolit circuit al problemelor grave. Pe acest parcurs, comicul şi tragicul pot fi descoperite în confluenţă, se întâlnesc, îşi pierd frecvent puritătile exclusive, dobândind în alternarea lor deliberată, în complicitatea lor, valori cu desăvârşire noi. Gluma şi gândul serios nu mai par astfel deloc şocante când sunt aşezate în apropiată vecinătate. Ele nu sunt repudiate, ci se caută într-un sens comun al adevărului, al adevărului profund uman." *Comedie pe întuneric* era însă o comedie pură, o piesă „descreţitivă", cum i-ar fi spus Valentin Silvestru, iar în decorul gândit de colaboratorul statornic al lui Valeriu Moisescu, scenograful Paul Bortnovski, evoluţiile actorilor Ştefan Bănică, Dan Damian, Adrian Georgescu, Puiu Hulubei, Marius Pepino, Mariella Petrescu, Valy Voiculescu-Pepino şi, fireşte, Gina Patrichi, care juca alternativ cu Violeta Andrei, au fost demne de toată stima.

După marele succes reprezentat de *Victimele datoriei*, spectacol realizat în regia lui Crin Teodorescu, Gina Patrichi va reveni la comedie, la cea vodevilescă, bulevardieră,

jucând în *Puricele în ureche* de Georges Feydeau, în regia lui Emil Mandric şi în decorurile lui Liviu Ciulei, avându-i ca parteneri pe Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Florian Pittiş şi Cornelia Turian. Premiera spectacolului a avut loc la data de 13 decembrie 1969, iar, despre evoluţia actriţei, Alecu Popovici scria astfel în nr. 2 din 1970 al revistei *Teatrul*: „Asupra Ginei Patrichi (*Raymonde Chandebise*), cronica noastră dramatică n-a stăruit, poate, încă îndeajuns. Provenită din dramă, ea aduce în comedie o notă, cred, unică în galeria actorilor noştri, parcă răsunând doar în partiturile interpretate de Shirley Mac Laine. Chiar în scenele cele mai bufe, umorul Ginei Patrichi se învăluie întotdeauna cu o gingaşă discreţie, asemenea acelei violete irizări care, la vremea petrecerilor cu mustul cel nou, pluteşte în văzduh în serile de toamnă bucureştene, potenţându-le cu un tainic şi melancolic lirism."

În *Macbeth*, spectacol a cărui premieră a avut loc la data de 10 aprilie 1968, Gina Patrichi a jucat O vrăjitoare. Dar a fost pentru ea o importantă experienţă să figureze în distribuţia unui spectacol regizat de Liviu Ciulei, apreciat în termenii următori de Radu Popescu în cronica publicată în *România liberă* la data de 14 aprilie 1968: „...Noutatea spectacolului e frapantă până la stupefacţie... şi chiar multe dintre greşelile lui pot fi fecunde. ...Ele au meritul incontestabil de a scoate spectacolul tragediei dintr-un şablon de academism." În montarea lui Liviu Ciulei puteau fi văzuţi actori de primă mână ai „Bulandrei", precum Clody Bertola, Toma Caragiu, Ion Caramitru, Ştefan Ciubotăraşu, Cornel Coman, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Sorin Gabor, Petre Gheorghiu, Virgil Ogăşanu, Gina Patrichi, Florian Pittiş, Ileana Predescu, Nicolae Secăreanu.

Cu doar o lună înainte, la data de 1 martie 1963, Gina Patrichi avusese o altă premieră, tot din literatura dramatică shakespeareană. Cea cu piesa *Iuliu Cezar*, montată de Andrei Şerban, în decorurile datorate lui Liviu Ciulei, asistat de Dan Jitianu. În distribuţia spectacolului, mai apăreau extrem de tânărul Ion Caramitru în rolul titular, Cornel Coman, Dorin Dron, Gheorghe Ghiţulescu, Puiu Hulubei, Ştefan Iordache, Ana Negreanu, Virgil Ogăşanu, Florian Pittiş şi Victor Rebengiuc. În cartea sa *O biografie* (Editura Polirom, Iaşi, 2006), Andrei Şerban povesteşte o întâmplare nostimă petrecută la premieră, care i-ar fi avut drept protagonişti pe un „vajnic critic" şi pe soţia acestuia, drept pentru care respectivul şi soaţa lui au părăsit „în chip demn şi îmbufnat" sala, nemaiavând răbdare să urmărească ceea ce regizorul spune că a fost o demonstraţie de teatru experimental. „A doua zi, cum era de aşteptat, cronicile au fost dezastruoase, deşi soţiile celorlalţi critici nu suferiseră aceleaşi umilinţe. Puţini erau cei care au înţeles la acea epocă semnificaţia punţii japoneze sau a nisipului mişcător. Era de aşteptat. Vina nu era a lor, ci a mea." Cu toate că dă impresia că a fost nedreptăţit de critici şi de vremuri – „Spectacolul a produs o serie de şocuri, fiind prea radical pentru România acelor ani" –, totuşi regizorul admite că, „deşi am avut atunci o distribuţie de mari actori în devenire (Cotescu, Gina Patrichi, Caramitru, alături de Rebengiuc, Iordache, Ogăşanu, Pittiş), nu ştiam încă să lucrez cu ei pentru a adânci personajele. Acum îmi dau seama că Shakespeare pare să ne spună ceva mai complex decât am înţeles atunci. În fiecare personaj, sunt proiectate aspecte din noi înşine. Trebuie ca, văzând personajele, să putem să le înţelegem sub toate aspectele, deopotrivă ca victime şi criminali. Din convenţie, ne grăbim să respingem personajele *negative*, ca şi cum nu am avea nimic în comun cu ele. Dar Shakespeare ne spune mai mult sau mai puţin cifrat că toate aspectele personajelor ne privesc, că şi trăsăturile cele mai bestiale fac parte din noi." Se poate că acei critici care au fost prea puţin receptivi la spectacolul lui Andrei Şerban să nu fi cunoscut o înţeleaptă

aserţiune a mai vârstnicului lor confrate Sainte-Beuve, care scria: „Important e dacă într-o operă nouă originalitatea compensează cusururile."

Aşadar, în repertoriul „Bulandrei" au apărut două spectacole „Shakespeare" la o distanţă extrem de scurtă unul de celălalt. Gina Patrichi a primit doar roluri de mici dimensiuni. Adevărata ei întâlnire cu marele Will se va petrece de abia peste mulţi ani. Şi nu la „Bulandra". Ci la Teatrul Naţional din Cluj.

6. Două spectacole în regia lui Crin Teodorescu

Crin Teodorescu, fost elev al lui Ion Sava al cărui seminar de regie îl frecventase în anii 1945 şi 1946, a realizat pe scena Teatrului „L. Sturdza-Bulandra" două spectacole. E vorba despre *Victimele datoriei*, după piesa lui Eugène Ionesco, spectacol ce a avut premiera la data 18 decembrie 1968, şi *Harfa de iarbă*, după textul lui Truman Capote, montare a cărei primă reprezentaţie s-a petrecut în seara de 11 martie 1973. În ambele montări, Gina Patrichi a deţinut roluri importante (Madeleine, respectiv Miss Baby Love Dallas), considerate, în mod aproape unanim, drept succese.

Într-o postfaţă intitulată „Crin Teodorescu şi revitalizarea teatrului", scrisă pentru volumul *Crin Teodorescu*, volum apărut în anul 2001 în seria *Maeştrii teatrului românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea* iniţiată de UNATC, Ion Cazaban nota următoarele: „Spectacolele lui Crin Teodorescu – cu piese de Camil Petrescu, O'Neill, Eugen Ionescu, A. Miller – se alăturau, aducând o concepţie de neconfundat, celor realizate de Liviu Ciulei, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie şi alţii, într-un moment fast pentru scena românească. Pe cât a fost de fast acel moment (1965–1970), pe atât s-a dovedit el de important pentru teatrul românesc în aspiraţia sa spre o nestânjenită deschidere conceptuală şi, îndeosebi, spre o largă afirmare internaţională, spectacolele actorilor şi regizorilor noştri ajungând să fie considerate alături de realizările scenice ale unor prestigioşi creatori europeni şi să se impună peste hotare în diferite turnee şi festivaluri. A fost un moment de deschidere (strict supravegheată!) a constrângerilor ideologice, manifeste până atunci în domeniul cultural, de înmulţire a contactelor (selecţionate privilegiat) cu oamenii de teatru din alte ţări, dar şi de speranţe amăgitoare, până la urmă, aşa cum îşi amintesc toţi cei ce au trecut prin acea vreme." Crin Teodorescu nu a fost doar un apreciat director de scenă, ci şi un teoretician de teatru. „Scrisul – zice Ion Cazaban – este pentru Crin Teodorescu, care ulterior va studia filosofia, un mod legitim de a spori gândirea teatrologică, domeniu complementar practicii scenice, prea puţin dezvoltat ca atare la noi, şi de a-şi expune cu sinceritate propriile concepţii, neevitând să le înfăţişeze cât mai clar şi amănunţit spre a fi discutate (ceea ce prea rar s-a petrecut)." De fapt, crede semnatarul postfeţei, „Crin Teodorescu a făcut parte dintr-o categorie pe care am numi-o a regizorilor-cercetători, nu numai datorită colaborării sale cu Institutul de Istorie a Artei, ci pentru că aria de investigaţie teatrologică – adesea interdisciplinară – ce-l preocupa nu se limitează doar la o strictă informare documentară, utilă temporar pentru elaborarea propriilor spectacole. Este o categorie în care aflăm regizori foarte deosebiţi, având direcţii de preocupare mai mult sau mai puţin apropiate, ca David Esrig, Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu, Sorana Coroamă-Stanca, Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuţiu, şi probabil nu i-am menţionat pe toţi. Preocupările regizorului-cercetător nu se manifestă într-un spaţiu de un interes restrâns, nu sunt circumscrise unei probe artistice momentane (montarea unui anumit text dramatic), ci au, în primul

rând, un caracter formativ profesional de o considerabilă tenacitate. Expansiunea investigației îl conduce pe regizorul-cercetător spre căutările și concepțiile altora, spre convingerile și îndoielile lor. O mișcare de cercuri cu diferite centre programatice se iscă inevitabil, contactele nu mai pot fi oprite, punctele de interferență vor fi, în diversitatea lor, puncte de acord sau dezacord. Uneori, interferența generează zone comune de prospectare, fără a fi totuși evaluate la fel, în același scop strategic. Încercând să-i regândim azi montările de răsunet, recitindu-i articolele, Crin Teodorescu ne apare un continuator consecvent al lui Camil Petrescu, pe care-l cunoscuse personal și căruia îi va consacra un studiu amplu, dar fără să adopte o atitudine exclusivistă. Să ne gândim numai la puternica atracție avută asupra sa de spectacologia diferit concepută, de șocantă vizualizare, a regizorului Ion Sava. Sau la receptivitatea sa pentru orientările teatrului contemporan, montarea *pseudodramei* lui Eugen Ionescu *Victimele datoriei* nefiind un experiment întâmplător, ci unul care corespundea propriilor căutări. Deși conceptul său teatral – explicitat nu o dată – își avea originea în pozițiile teoretice ale lui Camil Petrescu, aplicația sa este mai elastică, mai cuprinzătoare, încât – trecând prin studiul efectuat asupra lui Artaud – pare să obțină o nebănuită joncțiune cu preocupările la zi ale lui Grotowski... La Crin Teodorescu însuși, *atletismul afectiv* al actorului artaudian ar deveni o calitate în plus a *actorului intelectual*, dar luciditatea acestuia indică axul rațional-psihologic preluat de la Camil Petrescu și nu este de inspirație brechtiană."

Calificată de Matei Călinescu (cf. *Ionesco. Teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006) drept „o autobiografie fantasmatică" sau „prima piesă predominant biografică a lui Ionesco", piesa *Victimele datoriei*, scrisă în anul 1953, este „în mod clar o încercare de explorare a inconștientului fantasmatic". Acest lucru îl determină pe regizor, conștient de noutatea felului de a scrie al lui Ionesco, de dificultățile pe care le-ar putea ridica în fața receptorului neavizat onirismul definitoriu pentru acest fel de literatură dramatică, să scrie un cuvânt publicat în caietul-program al spectacolului de la „Bulandra". E vorba despre un „teatru care-și desfășoară noile sale ceremonii și magii pe fondul de violență și agresiune al lumii moderne". Crin Teodorescu se arată preocupat de dorința de a fi găsit acele soluții scenice care să-i comunice „ceva" spectatorului, „*ceva* pe care dumneavoastră înșivă urmează să vă explicați: autorul – prin intermediul nostru (al realizatorilor spectacolului, *nota M. M.*) vă arată cum s-a întâmplat; dumneavoastră singuri veți hotărî ce anume". Într-un anume fel, Crin Teodorescu sublinia prin această libertate de receptare pe care o acorda spectatorului o idee exprimată chiar de Ionesco, în celebrele sale *Note și contranote* (Editura Humanitas, București, 1992). Spunea dramaturgul: „Teatrul este o istorie care se trăiește reîncepând cu fiecare reprezentație, și este și o istorie pe care o vedem trăind." Această *vedere trăindă* îl preocupa pe Crin Teodorescu, sensibil deopotrivă la o altă idee exprimată de dramaturg în aceleași *Note și contranote*: „O piesă de teatru este o construcție, alcătuită dintr-o serie de stări de conștiință sau de situații care se intensifică, se densifică, apoi se înnoadă, fie pentru a se deznoda, fie pentru a sfârși într-o încâlceală de nesuportat." Dramatizare a unei proze (*O victimă a datoriei*) cuprinsă în culegerea *La Photo du Colonel*, piesa e, cum arătam mai sus, una cu caracter autobiografic, fapt subliniat de Ionesco însuși în volumul deja menționat: „Mi-am proiectat pe scenă toate îndoielile, toate spaimele mele profunde, le-am pus să dialogheze; mi-am scos măruntaiele și am intitulat totul: *Victimele datoriei*."

Distribuția spectacolului de la „Bulandra" era una de excepție: Mircea Albulescu (*Nicolas d'Eu*), Ștefan Bănică (*Polițistul*), Virgil Ogășanu (*Choubert*), Gina Patrichi (*Madeleine*), Virginica Popescu (*Mallot*), iar decorul îi aparținea lui Paul Bortnovski.



Madeleine din *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu

Cu Virgil Ogăşanu în *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu

Cu Virgil Ogăşanu şi Ştefan Bănică în *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu



Cronicile la spectacol au fost laudative. Mira Iosif scria în nr. 2 din anul 1969 al revistei *Teatrul* că „Meritul lui Crin Teodorescu este delimitarea clară a elementelor contradictorii învălmăşite în acest univers dramatic. Folosind cu fidelitate limbajul scenic propriu şi exact al acestui teatru, montarea lui Crin Teodorescu scoate la suprafaţă filonul lui umanist." Mira Iosif insista şi asupra noii pedagogii teatrale pe care un asemenea tip de montare o presupune în lucrul cu actorii: „Este o demonstraţie tehnică aproape impecabilă a soluţiilor unui alt fel de exprimări, ce pretinde vechilor deprinderi alte finalităţi şi solicită actorul, mobilizându-i suma resurselor fizice şi intelectuale, pentru a putea ataca cu violenţă o realitate dramatică inedită. Extragerea actorului din convenţiile teatrului logic şi antrenarea lui la legile unui joc al ideilor şi al realităţilor *dislocate* pretind exerciţiu şi, mai ales, o temeinică readaptare a mijloacelor." Şi Sanda Faur subliniază în cronica ei, apărută la 25 ianuarie 1969 în *Flacăra*, realitatea că „regizorul a cerut aici actorilor tot ce puteau ei da – şi încă ceva în plus –, i-a obligat la o expresie corporală de un dinamism frenetic, la o mişcare scenică clocotitoare, i-a obligat să comunice simultan fiorul tragic şi hohotul burlescului". Ideea e prezentă de asemenea în cronica scrisă de Andrei Strihan pentru revista *Contemporanul* şi apărută la 3 ianuarie 1969: „O asemenea formulă teatrală reclamă un interpret capabil să reziste la un efort fizic neomenesc, un actor înzestrat cu o bogată fantezie, care dă iluzia transformării obiectelor reale în lucruri şi locuri imaginare, un maestru al alternării planurilor vis–realitate şi al metamorfozării rapide, bruşte. Pentru a da actorilor o deplină libertate de mişcare corporală, pentru ca demonstraţia acestora să se bazeze numai pe resursele lor



interioare, pentru ca irealul să fie rezultatul unui astfel de efort artistic, regizorul recurge la artificii; vârsta fiind, de exemplu, marcată nu prin machiaj, perucă, mască sau costumaţie, ci prin joc." Altfel spus, Crin Teodorescu nu făcea apel la ceea ce se cheamă *postişe*, dovedindu-şi spiritul inovator. „Astăzi – scrie George Banu în cartea sa *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Editura Nemira, Bucureşti, 2008) –, folosirea postişelor este mult redusă, ca urmare a mutaţiei produse în raporturile dintre teatru şi artificiu." Şi revin la cronica lui Andrei Strihan, care observa că „viziunea regizorală captează de la început atenţia spectatorului asupra detaliului interpretării, dându-i maxima satisfacţie de a vedea evoluând în faţa sa o echipă sudată, în care fiecare actor exprimă şi partea şi ansamblul reprezentaţiei teatrale".

Din această echipă foarte sudată făcea parte, cum spuneam, şi Gina Patrichi, al cărei joc a fost apreciat la superlativ de critica de specialitate. Citez din cronica Mirei Iosif: „Gina Patrichi întruneşte în cea mai mare măsură condiţiile instrumentului actoricesc acordat acestui teatru. Cu o personalitate versată şi cu un simţ exact al gradului necesar de transpunere, ea incarnează şi semnifică prin Madeleine o realitate ontologică şi o profunzime tipologică, manifestări biologice în efervescenţa şi decrepitudinea lor, cu imediatele lor reflexe morale. Cu o precizie nedezminţită în desemnarea fiecărei particule (glas şi sunet, mişcare şi gest, elaborate în micronul de detaliu) prezenţa ei scenică a fost ca un bombardament de ioni, de unde şi senzaţia rară că mişcarea scenică s-a constituit în materie dramatică, în substanţă a ideilor."

La rândul său, Andrei Strihan comentează la modul laudativ jocul Ginei Patrichi: „Alegerea Ginei Patrichi în rolul Madeleinei demonstrează încă odată comprehensiunea regiei pentru cerințele impuse de montarea unei piese ionesciene. Gina Patrichi parcurge numeroase fațete ale acestui rol, trăindu-le cu o rar întâlnită densitate dramatică, schimbând violent tonul, înăsprindu-l sau, dimpotrivă, edulcorându-l, contrafăcându-și vocea (în scena spectatoarei snoabe) sau dând glas surescitării interioare (momentul scufundării lui Choubert), trecerile de la o situație la alta făcându-le cu o rapiditate ce uluiește spectatorul. Actrița afirmă o excepțională aptitudine de a exprima frumusețea senzorială a actului biologic, o intuiție acută a situațiilor grotești (scena înălțării lui Choubert) și a celor de un profund tragism. Cu interpretarea Madeleinei, Gina Patrichi înscrie una dintre cele mai izbutite creații ale sale."

După cum spuneam, Crin Teodorescu avea o remarcabilă înclinație spre teoretizare. Stă mărturie articolul *Repere pentru o interpretare adecvată a teatrului lui Eugen Ionescu*, apărut în nr. 12 din luna decembrie 1968 al revistei *Teatrul*, articol bazat tocmai pe o analiză de excepție a piesei *Victimele datoriei*, căreia, cu numai o lună înainte, regizorul îi conferise o strălucită versiune scenică. În fapt, spectacolul fusese un nou moment în procesul de reteatralizare a teatrului la care contribuise plenar Crin Teodorescu.

Articolul Doinei Modola *Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc*, inserat în nr. 6–7–8–9 din anul 2002 al revistei *Teatrul azi*, confirmă peste ani această idee. În eseul în cauză, fondat mai cu seamă pe analiza spectacolelor cu *Rinocerii* de la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu (1964) – același regizor montând în 1968, tot acolo, *Ucigaș fără simbrie* –, și *Cântăreața cheală*, pe care Valeriu Moisescu a prezentat-o într-un spectacol *coupé* ce a mai conținut *Cinci schițe* de I. L. Caragiale (Teatrul Mic), se subliniază realitatea că Bertolt Brecht și Ionesco au fost printre autorii din dramaturgia contemporană prin ale căror texte s-a realizat reteatralizarea teatrului în România. „În ciuda faptului că au fost puse doar șase piese de Eugen Ionescu în răstimpul a cinci ani, 1964–1968, acestea au dus la conștientizarea acută a sistemelor de semne și la opțiuni preferențiale pentru realismul esențializat și parabolic sau pentru expresivitatea ostentativ-nonrealistă – *absurdismul* spectacular." Din păcate, eseul cu pricina, extrem de valoros de altfel, nu oferă detalii despre spectacolul de la „Bulandra" al lui Crin Teodorescu.

Dar, așa după cum arată Anca-Maria Rusu în cartea ei *Eugen Ionescu și spațiul cultural românesc* (Editura Timpul, Iași, 2000), „reiese în mod clar din cronicile spectacolelor bucureștene cu *Regele moare* sau despre *Victimele datoriei* și *Ucigaș fără simbrie* faptul că regizorii români s-au străduit să afle intenționalitatea de adânc, declarată ori ba, a lucrărilor, cărora au încercat să le descopere înțelesuri, să le confere sensuri ce le păreau detectabile". În cazul spectacolului cu *Victimele datoriei*, subliniază semnatara cărții, a fost apreciată „capacitatea de a surprinde convertirea abundenței grotești în vid existențial, jocul tipic ionescian între gol și preaplin".

În articolul *Ionescizări pe scena românească* scris de Valentin Silvestru și publicat în nr. 10–12 din 1993 al *Caietelor critice* se întărește o idee: „Se concepeau, îndeobște, spectacole formal realiste, în care jocul actorului era cumpănit, locul comun fiind divulgat tocmai ca atare, angrenajele dramaturgice expuse cu finețe și umorul sau tristețea raportate la o axă de idee."

După ce a jucat într-o piesă numită *Viceversa*, scrisă de Ștefan Haralamb, montată la Teatrul de Nord din Satu Mare de Călin Florian în scenografia lui Dan Nemțeanu, spectacol ce a avut premiera la data de 23 iunie 1969, în a cărui



Cu Octavian Cotescu în *Puricele în ureche* de Georges Feydeau

distribuţie figurau deopotrivă actori bucureşteni (Octavian Cotescu, Gina Patrichi şi Valeria Seciu), dar şi ai Secţiei române de la Teatrul de Nord (Ion Tifor) şi după spectacolul cu vodevilul *Puricele în ureche*, Gina Patrichi va avea din nou ocazia să lucreze cu regizorul Crin Teodorescu. Acesta i-a încredinţat rolul Miss Baby Love Dallas din sprectacolul cu piesa *Harfa de iarbă* de Truman Capote.

Premiera a avut loc la data de 12 martie 1970. Decorurile îi aparţineau lui Liviu Ciulei (asistent: Dan Jitianu), costumele erau concepute de Ioana Gărdescu, iar din distribuţie mai făceau parte Clody Bertola, Emil Botta, Ioana Cocea, Ica Matache, Ana Negreanu, Florian Pittiş şi Eugenia Popovici.

Şi de această dată, Crin Teodorescu şi-a expus în scris concepţia despre montare. A făcut-o în articolul *Truman Capote pe scenă*, publicat cu aproape o lună şi jumătate înaintea premierei, la 22 ianuarie 1970, în revista *România literară*. După ce situa textul în ansamblul literaturii dramatice americane din secolul al XX-lea şi caracteriza felul de a fi al eroilor săi, regizorul scria următoarele: „Evident că, pentru acest spectacol, nu voi mai apela la conceptul de teatru enunţat în *Victimele datoriei*, ci poate la unul situat la antipozi. Este absolut necesar ca fiecare actor să aducă cu el pe scenă un univers care să capete prezenţă dincolo de replicile dialogului. Pentru că, întocmai imaginii cu care-şi caracteriza Hemingway stilul – acel aisberg care abia se vede la suprafaţa apei, păstrându-şi masa ascunsă în ocean –, ceea ce spun explicit persoanele lui Capote epuizează doar o mică parte din realităţile psihologice, sociale ori chiar metafizice pe care ele le implică. Apoi, oamenii lui Capote au o ciudăţenie de o anumită calitate şi, de aceea, îţi trebuie nişte interpreţi care să audă în ei muzica aceea specială, pentru a o exterioriza apoi organic, parcă de la sine, lejer şi fără opinteli, fără ca sensibilitatea spectatorului să fie o clipă jignită de grosolănia *făcăturii*. Este ceea ce şi sper de la excepţionala prestaţie pe care mi-a oferit-o distribuţia Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra», adică Clody Bertola, Eugenia Popovici, Emil Botta, Ica Matache, Florian Pittiş, Gina Patrichi, Gh. Ghiţulescu, Mimi Enăceanu, Aurel Cioranu, Ana Negreanu, decorurile lui Liviu Ciulei şi costumele Ioanei Gărdescu."

Speranţele regizorului par să se fi împlinit, din acest punct de vedere. „Spuneam că actorii sunt cei care vin în spectacol cu poezia lor", nota Florica Ichim în cronica publicată la 25 martie 1970 în cotidianul *Munca*. Iar Mira Iosif, destul de rezervată în privinţa opţiunii repertoriale dar şi a calităţilor de scriitor de literatură dramatică ale lui Truman Capote, scria în cronica apărută în nr. 2, din luna februarie 1970, al revistei *Teatrul* că, „din fericire, condiţia poetică a spectacolului o aduc actorii" şi că, „pentru noi, mai puţin important rămâne răsunetul harfei de iarbă, cât prilejul de a fi auzit glasurile irepetabile ale unor mari interpreţi ai scenelor noastre". „Crin Teodorescu – adăuga Mira Iosif (cronica e republicată în volumul *Teatrul nostru cel de toate serile*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979) – a lăsat liberă mişcarea personalităţii actorilor, nestingherind improvizaţia şi fluctuaţiile de comportament."

Gina Patrichi juca un personaj episodic, dar pe care personalitatea ei creatoare a reuşit să îl valoreze astfel, încât să îi sporească ponderea în spectacol, fără a atenta însă la echilibrul acestuia. „Din aceste compoziţii-fulger, inegale – scria Mira Iosif –, se detaşează o caricatură precis conturată (dirijoarea corului bisericesc) şi desăvârşita miniatură de caracter a Ginei Patrichi (*Miss Baby Lowe Dallas*).

La scurtă vreme după premieră, Crin Teodorescu avea să înceteze din viaţă în condiţii neelucidate nici până azi. Într-o scrisoare adresată regizorului Valeriu Moisescu, care-l cunoştea demult pe Crin Teodorescu, sora acestuia, Narcisa

Andrei, reaminteşte că artistul fusese întemniţat timp de şase ani la Văcăreşti, Rahova, Jilava, Poarta Albă. În dosarul judiciar, era dat verdictul unei crime pasionale. Dar Narcisa Andrei mărturiseşte că, peste ani, a găsit într-un scrin, printre diverse hârtii, un bilet rămas de la fratele ei, bilet în care erau următoarele cuvinte: „Vezi ca ucigaşii mei să plătească cu pedeapsa pentru ucigaşi. În inima mea nu este iertare pentru ei, oricare ar fi, ci numai răzbunare, dorinţă sălbatică de răzbunare, pe care ţi-o încredinţez ţie, ca pe o datorie pe care tu trebuie să o îndeplineşti" (citez după volumul *Crin Teodorescu*, *ed. cit.*, UNATC, 2001).

7. Roluri şi succese

„Să recunoaştem şi meritul directorului – scria undeva Tudor Arghezi. E un curaj să dai drumul pe scenă unor personaje pe care nu le-a primit încă nimeni, pe care nu le-a consacrat străinătatea şi să-ţi afirmi părerea de prim judecător." La Teatrul „Bulandra" s-a jucat, în stagiunea 1962–1963 – cu peripeţiile binecunoscute şi cu ingerinţa directă a lui Nicolae Ceauşescu, pe atunci doar secretar al Biroului Politic al C.C. al P.M.R. –, pentru prima dată piesa lui Teodor Mazilu, *Proştii sub clar de lună*, în regia lui Lucian Pintilie, scenografia lui Paul Bortnovski şi a lui Ovidiu Bubulac, având-i în distribuţie pe Octavian Cotescu, Vally Voiculescu, Rodica Tapalagă, Dumitru Furdui, Nelly Sterian şi Gheorghe Aurelian. La acelaşi teatru, intrat sub zodia fastă a directoratului fără egal al lui Liviu Ciulei, se vor mai juca, până la demiterea regizorului din fruntea instituţiei, alte două piese ale aceluiaşi comediograf. E vorba despre *Tandreţe şi abjecţie*, montată în stagiunea 1968–1969 de regizorul Cornel Todea, în scenografia lui Ovidiu Bubulac, spectacol pe afişul căruia figurau actorii Octavian Cotescu, Valy Voiculescu, Petre Gheorghiu, Violeta Andrei, Ana Negreanu, Adrian Georgescu şi Marius Pepino, iar în stagiunea 1970–1971 regizorul Emil Mandric va monta în decorul lui Helmut Stürmer spectacolul cu piesa *Aceşti nebuni făţarnici*. Costumele îi aparţineau Mirunei Boruzescu, iar pe afiş figurau Octavian Cotescu (actorul absolut, când era vorba de jucat personajele maziliene), Rodica Tapalagă, Gina Patrichi, Ion Besoiu, Paul Sava şi Florian Pittiş.

„Piesa aceasta – scria Valentin Silvestru în cartea *Ora 19.30* (*ed. cit.*) – exprimă, poate, în modul cel mai complex filosofia *proştilor sub clar de lună*, a *nebunilor făţarnci* şi a *aventuroşilor somnoroşi*, a *abjecţilor tandri* pe care Teodor Mazilu a scăldat-o într-un sarcasm teribil, un sfert de veac, în proză, teatru, publicistică." E, carevasăzică, o *piesă de sinteză*, în care se exprimă esenţa *sindromului mazilian*. „Aici, în această parabolă care ne transmută, parodistic, în transcendent, semănând cu un vesel apolog medieval, se examinează cu minuţie cinismul, văzut şi în etiologia sa, şi în consecinţele ultime, printre ele figurând anularea individului. În *Aceşti nebuni făţarnici*, unde nevinovăţia calpă e desenată cu semne din iconografia ecleziastică – indivizii poată nişte aripi angelice, aureole cu raze, se înalţă în văzduh etc. –, e folosit, cu percutanţă, paradoxul specific al acestei dramaturgii, pe care l-aş numi *echivocul sincerităţii*. Împotriva părerii comune, care a asimilat sinceritatea cu o valoare etică absolută, dramaturgul afirmă că e vorba de o valoare morală relativă, funcţională. Declarându-şi mizeria sufletească, personajele sale cer circumstanţe atenuante, sau, câteodată, absoluţiune, pretinzând că nu încearcă să ascundă nimic din ceea ce gândesc, fac ori se pregătesc să întreprindă. Dar astfel sinceritatea e confundată cu cinismul; oricât de candid ar fi, în


Cu Octavian Cotescu în *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu

manifestările sale, el rămâne ceea ce e." În opinia criticului, eroii mazilieni din această piesă „sunt toți jubilanți și flagelatori, necruțători până la cruzime cu ei înșiși", dar sunt și „foarte sentimentali, ridicoli până în măduvă, prin incapacitatea funciară de a-și percepe condiția reală". Mai observă Valentin Silvestru că „nicăieri ipocrizia nu s-a denumit pe sine ca... autentică, ba mai reclamând și prețuire pentru recunoaștere".

În cronica spectacolului de la „Bulandra", publicată în nr. 52 din 24 decembrie 1970, același Valentin Silvestru remarcă „aderența regizorului" la formula dramaturgică maziliană. Radu Popescu, în cronica apărută în aceeași zi cu cea a lui Valentin Silvestru, dar în cotidianul *România liberă*, socotește că spectacolul a găsit cu greu o formulă intermediară, formulă care cronicarul se îndoiește că va putea fi conservată ca atare. Regizorul a optat pentru modelul farsei groase, s-a situat în vecinătatea vodevilului. În numărul din luna decembrie 1970 al revistei *Teatrul*, găsim o cronică semnată de Mira Iosif (reprodusă în volumul *Teatrul nostru cel de toate serile*), în care autoarea recunoaște „meritul real și obiectiv" al regizorului, adăugând că montarea are „un carat de calitate". Mai departe, Mira Iosif exprimă o seamă de rezerve: „Poate spectacolul este insuficient ritmat, construit uneori pe scheciuri, dar în același timp e accesibil, hazos, de reală audiență. Dacă îi lipsesc imagini frapante, râsul feroce, timbrul perfid, ironic – deține, în schimb, tipurile și, mai ales, limbajul."

Ginei Patrichi i-a fost încredințat rolul Silviei. Ea e socotită de Mira Iosif „revelația actoricească a spectacolului", căci actrița „interpretează simultan masca și esența, dedublează minciuna în vorbire și minciuna vorbirii, purtând cu o imensă tristețe și o cumplită resemnare această *ticăloșie* pe care existența i-a impus-o pentru a putea exista și rezista. Ca și Cotescu (interpretul rolului Iordache, *nota n., M. M.*), Gina Patrichi a intuit caracterul revelatoriu al vorbirii în acest teatru, calitatea specifică a naturaleții într-o rostire artificială, firescul obligatoriu al paradoxului." Valentin Silvestru scria în cronica deja menționată că „Gina Patrichi dă un relief deosebit tandreții confecționate, de damă păguboasă, numitei Silvia". Radu Popescu afirma, într-o cronică apărută în luna decembrie 1970 în revista *Săptămâna*, că actrița a compus „mizeros-dulceaga Silvia cu accente de multe ori excelente". N. Carandino nota: „cele două femei (Camelia și Silvia) au fost, de asemenea cu osebită strălucire, interpretate de Rodica Tapalagă și de Gina Patrichi". Adriana Rotaru, în cronica apărută la 21 decembrie 1970 în *Informația Bucureștiului*, era de părere că „poate doar în *tandrețea* metodică, încrâncenată a Ginei Patrichi există ceva din ferocitatea pe care i-o gândise inițial dramaturgul".

La 17 februarie 1972, Gina Patrichi va cunoaște din nou bucuria succesului, interpretând rolul Julia din spectacolul cu piesa *Vicarul* de Rolf Hochhut, montat de marele regizor Radu Penciulescu pe scena Teatrului „Bulandra". Va fi, de altfel, ultima montare în care va mai evolua actrița în timpul directoratului lui Liviu Ciulei, un directorat ce se dovedise fructuos și înnobilator nu doar pentru Teatrul „Bulandra", ci și pentru artistă. Chiar dacă, repet, Gina Patrichi merita mai mult.

Radu Penciulescu fusese coleg, la secția de Regie de teatru, cu Lucian Pintilie, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Nicolae Motric, Georgeta Tomescu, Mihai Dimiu ș.a. Nu s-a numărat printre ceea ce s-ar putea numi „studenții cuminți", care admiteau să învețe doar o formulă trunchiată, orientată politic, a metodei stanislavskiene. Iată, în acest sens, o mărturie a regizorului Valeriu Moisescu, desprinsă din cartea sa *Persistența memoriei*: „La încheierea examenelor de sfârșit de an, după interminabile deliberări care s-au prelungit până spre miezul nopții, comisia

a considerat că trei studenți-regizori – Pintilie, Penciulescu și Moisescu – manifestă periculoase tendințe formaliste, antirealiste, decadente și ar fi cazul să fie zburați din institut." Regizoarea Sanda Manu are în cartea lui Valeriu Moisescu o intervenție din care înțelegem ce mare „păcat" comiteau „împricinații": „În Institut, noi făceam o regie intensivă, nu extensivă. Sigur că exista un cuvânt rău, rău de tot. Și acel cuvânt era *formalism*. Nu trebuia să fim formali deloc, deloc, deloc. Nu se putea. Totul trebuia să fie fotografie, dar fotografii d-alea din atelierele de pe lângă gară. Unde stai frumos, zâmbești frumos, nu-ți trece niciun gând prin cap. Te faci mireasă și te fotografiezi." Cei „vinovați" de formalism au fost „salvați", conform mărturiei regizorului Valeriu Moisescu, de profesorul George Dem Loghin, „care a promis probabil că ne va readuce pe drumul cel bun". Cei trei au fost trecuți în anul al patrulea, iar, „ca premiu de consolare sau ca măsură de prevedere în cazul în care rămânem pe drumuri, am fost chemați de George Dem Loghin, care era și regizor la Teatrul CFR Giulești, să facem figurație în spectacolele *Mireasa desculță* și *Iulius Fucik,* montate de el pe această scenă, oferindu-ne, în acest fel, posibilitatea de a mai câștiga un ban pentru o țigară, pe care, deseori, o fumam ca pe front, trecând-o din mână în mână, de la unul la altul". George Dem Loghin a fost, pe rând, șef de catedră, decan și rector la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. A fost numit, pentru scurtă vreme, director al „Bulandrei", îndată după înlăturarea lui Liviu Ciulei. În cartea lui Andrei Șerban *O biografie*, găsim un portret caricatural al acestui om, plin de importanța misiunii lui pe Pământ, dar care a părăsit România doar pentru a-i face pe plac unei soții de genul *bas-bleu*. Dacă ținem seama de mărturia lui Valeriu Moisescu, dar și faptul că același George Dem Loghin a pus bazele Studioului Casandra, vedem că dracul nu a fost atât de negru. Se poate ca omul să fi fost simptomatic pentru felul de a fi al unor activiști culturali din vremea comunismului. *Ianus bifrons*.

După absolvirea facultății, Radu Penciulescu a fost repartizat la Teatrul de Stat din Oradea, unde, cu puțină vreme în urmă (în 1955), luase ființă Secția română, cele mai semnificative spectacole realizate acolo fiind *Ciocârlia* și *Montserrat*. Din 1964, a devenit prim-regizor și director al Teatrului Mic din București. În 1970, spectacolul său *Regele Lear* de la Naționalul bucureștean a provocat o polemică dintre cele mai aprinse.

În volumul *Radu Penciulescu*, apărut în anul 1999, sub egida UNATC, în seria *Maeștrii teatrului românesc din veacul al XX-lea*, teatrologul George Banu îi consacră un portret, intitulat, în chip sartrian, *Auteur de sa vie*: „Să-și scrie viața, acesta i-a fost scopul. Fără a impune nicio coerență ascetică, nici o dezordine sistematică. Radu, conștient, și-a scris-o." Și George Banu continuă: „Dintotdeauna, el mi-a apărut ca un *alter-ego* camusian, personaj etic indisociabil de istorie. De aceea, continuu să văd în *Vicarul* marele său spectacol-autoportret, căci niciunde nu l-am recunoscut mai mult decât în acest proces intentat neangajării în fața barbariei și în acest elogiu în fața rezistenței fără perspectivă de victorie. El mă confirmă în convingerea că Radu nu încarnează o viziune morală repliată asupra lui însuși, ci apără o viziune globală. El nu întreține încăpățânat iluzii ideologice infirmate de istorie, fără a abandona însă intransigența față de lumea ce continuă să-i suscite mânii și repulsii: nimic nu-i e mai străin decât abandonul valorilor, decât scepticismul derivei. Radu, încă și azi rămâne omul revoltei."

Asemenea colegilor săi de generație, Radu Penciulescu se va manifesta și ca teoretician al teatrului. Vorbind despre interpretarea textului dramatic, regizorul avea să scrie, într-un articol publicat în *Scânteia*, la 25 septembrie 1965, că „orice interpretare înseamnă, în felul ei, o fidelitate *condiționată*" pentru ca, ceva mai încolo, să

precizeze: „E de la sine înțeles că ideea spectacolului izvorăște din tema operei literare, și această filiație directă ne firește de arbitrar, care de altfel poate fi foarte ușor de detectat. Dar e tot atât e limpede și faptul că tema piesei nu e aceeași cu ideea spectacolului. Aceasta din urmă, întemeiată pe opere literare, exprimă interpretarea personală pe care o dă regizorul: felul cum pune el în valoare ceea ce este peren în text, *ceea ce el descoperă viu și interesant pentru contemporanii săi, pentru epoca sa*."

Într-un articol intitulat *Teatrul ca relație*, publicat în *România literară* din 23 mai 1972, referindu-se la spectacolul montat la Teatrul „L. Sturdza-Bulandra", Radu Penciulescu făcea o seamă de observații extrem de relevante pentru însușirile sale de veritabil artist creator: „În ce privește *Vicarul*, aș sublinia că piesele cele mai strict, dar și mai adânc ancorate în istorie nu se veștejesc și nu pier. Valoarea de azi nu mai stă, evident, în grefarea pe o anume situație istorică, ci în demascarea crudă, violentă, prin intermediul perspectivei istorice, a conjuncturalismului ridicat la rangul suprem de ordonator al actelor și atitudinilor umane. Discutăm azi – prin intermediul *Vicarului* – despre real și imediat și despre periculoasa orbire, născătoare de monștri, care înseamnă pentru omenire fetișizarea celui din urmă. Încerc deci – oricât de greu mi-ar veni – să mă revolt împotriva propriului meu narcisism: mă străduiesc să mă arăt cât mai puțin, să mă iubesc cât mai puțin ca regizor. Montez spectacole care-mi ajută să săvârșesc un act de obiectivare, printr-o cazną purificatoare, de vidare a cugetului de resturi reziduale. Poate că și unii dintre spectatori trăiesc acest proces. Căci cum altfel s-ar putea explica succesul românesc considerabil al *Vicarului*, la nouă ani de la premiera sa absolută și într-o țară care, istoricește vorbind, nu trăiește în niciun fel problemele piesei? Publicul primește însă piesa în accepția ei substanțială, în generalitatea ei, care e mult mai bogată decât subiectul. Eu, cel puțin, nădăjduiesc asta. Iată cum văd posibil teatrul ca instrument al unei relații umane de cea mai mare extensie."

În cronica publicată în nr. 3 din 1972 al revistei *Familia* (reprodusă în volumul postum *Teatru. Fragmente dintr-o istorie trăită*, Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 2005), Dumitru Chirilă nu pierde ocazia de a reaminti detaliul deloc nesemnificativ că premiera absolută a piesei lui Hochhut a fost realizată în regia lui Erwin Piscator, teoreticianul conceptului de *teatru politic*. Dar și faptul că, oriunde a fost reprezentată, piesa a beneficiat de un imens succes de public. „Toate acestea, pentru că *Vicarul* nu se limitează la evocarea circumstanțelor în care naziștii au ucis milioane de oameni nevinovați, ci pune acut problema culpabilității celor care – din oportunism sau teamă – au refuzat să ia atitudine."

În spectacolul de la „Bulandra", evoluau, din nou, nume de primă mărime ale scenei românești: Ion Caramitru, Cornel Coman, Dorin Dron, Emmerich Schäffer, Fory Etterle, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, George Stilu. Decorurile erau semnate de regizorul însuși, iar costumele de Doris Jurgea.

„Spectacolul lui Radu Penciulescu – nota același Dumitru Chirilă – (lăsând la o parte câteva hiatusuri, câteva *ruperi*, cauzate poate și de numeroasele eliminări de text) este captivant prin incitarea la meditație. Între formula de spectacol agitatoric și aceea de dezbatere etică, regizorul nostru a ales-o pe a doua, lucrarea sa căpătând extindere, faptul istoric devenind pretextul unui eseu pe tema responsabilității individului."

La rândul său, Traian Șelmaru, în cronica publicată la 21 februarie 1972 în *Informația Bucureștiului*, puncta: „Tragedia lui Rolf Hochhut ridică dificile probleme de transpunere scenică, în primul rând prin imposibilitatea de a reprezenta

întregul material, care cuprinde... peste două sute de pagini. Versiunea Teatrului «Bulandra», selecționată de Radu Penciulescu în colaborare cu Florin Tornea, autorul traducerii, reușește să îmbine conflictul dramatic axat pe acțiunea eroului principal cu cadrul concret-istoric. Regizoral, Penciulescu a izbutit, și prin modul cum și-a conceput scenografia, o compoziție spectaculoasă de anvergură, ce depășește factura unei reprezentații teatrale obișnuite, situându-se la înălțimea unei dezbateri politico-filosofice cu adânci semnificații morale. El a solicitat interpreților principali un autentic sentiment de participare, care le-a potențat în așa grad valențele artistice, comuniunea cu sala, încât spectatorii se simt tot timpul implicați în acțiune. Chiar faptul că, la final, actorii nu ies la aplauze, demonstrează că Penciulescu a urmărit să sublinieze că acesta nu e un spectacol, ci viață, viață adevărată. De aici și tulburătorul sentiment de gravitate cu care pleci, urmărit multă vreme de conștiința răspunderii fiecăruia pentru destinul omenirii." Se poate să fie vorba în acest refuz al saluturilor de final și un reflex al avangardei teatrale din anii '60, marcată de teatrul oriental, unde actorul *nu mai revine*. Scrie George Banu în cartea sa *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (*ed. cit.*): „Sub influența asiatică, precum și în numele punerii în discuție a teatrului ca act fictiv, avangardele anilor '60 au renunțat la ritualul revenirii actorilor la aplauze, așa cum se întâmplă în Japonia. Intenția era aceea de a nu mai disocia teatrul de viață, de a le percepe, desigur, ca diferite, dar în continuitate; evenimentul scenic nu se lăsa anulat de întoarcerea actorilor."

Radu Popescu obiecta și el, asemenea lui Dumitru Chirilă, că în montare se insinuează o seamă de inegalități și „goluri de aer", adică „trecerea bruscă de la momentele excelente (binecuvântarea papală sau intrarea în lagăr) la momente foarte mediocre, dacă nu chiar dezastruoase (scena clubului-popicărie). Pe cât a fost scurtat textul, spectacolul pare încă lung și mai poate fi strâns și chiar scurtat". Totuși, în cronica apărută în *România liberă* din 23 februarie 1972, Radu Popescu afirmă că „spectacolul lui Radu Penciulescu e... bun, în măsura în care are o evidentă intenție dinamică și agitatorică". După părerea lui Radu Popescu, „totul, sau maximum, se realizează prin interpreți a căror sarcină crește, dar se și îmbogățește prin faptul de a încarna personaje reale, de a fi istorie vie".

În *Vicarul*, Gina Patrichi a avut un rol episodic, dar a cărui realizare a fost remarcată de toți cronicarii și criticii.

Întrebată de un reporter de la *Contemporanul* despre ceea ce va fi viitoarea ei premieră, Gina Patrichi va răspunde, în ediția din 4 februarie a revistei, că „e vorba despre *Vicarul,* scrisă de dramaturgul german Rolf Hochhut, în regia lui Radu Penciulescu. Apar într-unul din acele mici roluri (Giulia Lucani) foarte interesante, care ar putea să însumeze o seamă de experiențe pe care le-am dorit și avut."

8. Bilanț de etapă

În seara zilei de 23 septembrie 1972, pe scena Teatrului „L. Sturdza-Bulandra" avea loc premiera spectacolului cu piesa *Revizorul* de N. V. Gogol, a cărui regie era semnată de Lucian Pintilie, iar scenografia le aparținea lui Paul Bortnovski, Mirunei și lui Radu Boruzescu. Din distribuție, făceau parte actorii Toma Caragiu, Tamara Buciuceanu, Virgil Ogășanu, Mariana Mihuț, Octavian Cotescu, Nicolae Wolcz, Mircea Diaconu, Mihai Pălădescu.

Cu ceva mai mult de un an înainte, la 6 iulie 1971, Comitetul Executiv al Comitetului Central al P.C.R. adopta *Programul de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice de educare marxist-leninistă a membrilor de partid*, care cuprindea și o directivă, a douăsprezecea, ce suna în felul următor: „În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. [...] Comitetele județene și municipale de partid răspund de *orientarea justă* (*subl. n., M. M.*) a repertoriilor instituțiilor artistice profesioniste de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale."

Încă înainte de apariția acestor „documente programatice", cunoscute sub numele de cod „Tezele din iulie", teatrul condus de Liviu Ciulei avusese de făcut față seismului reprezentat de interzicerea spectacolului cu piesa *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu în regia lui Valeriu Moisescu, a cărui premieră avusese loc la 17 noiembrie 1970 și care se jucase aproape fără niciun fel de problemă, vreme de o stagiune întreagă. Dar la una dintre reprezentațiile din luna iunie a anului 1971 a luat parte și tânărul „ideolog-șef" Dumitru Popescu, care a dispus suspendarea imediată a spectacolului. La 22 iunie 1971, cotidianul *Scânteia* publica, sub semnătura lui Nicolae Dragoș, un text fundamentalist, ce califica prezența pe afiș a unui atare spectacol drept o „gafă jenantă a conducerii Teatrului «Bulandra»", edictând că ea „trebuie să constituie prilejul unei analize atente, al unei discuții responsabile asupra rolului funcțiilor teatrului în societatea noastră socialistă". Discuția a survenit la 23 iulie 1971, deci după apariția „Tezelor", la Consfătuirea pe țară a oamenilor de teatru, prin *Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*, care îl confirma pe Nicolae Dragoș și îi întărea verdictul. „Faptul că această piesă a ajuns pe scenă și a fost jucată în această formă dovedește grave lacune în orientarea ideologică și exigența ideologică a conducerii Teatrului L.S[turdza-]Bulandra, ca și în orientarea ideologică a regizorului care a montat-o și care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuția actorilor." Exact ca în anii '50, când se stabileau vinovatul și cei care „i s-au alăturat".

Lucrurile aveau să capete dimensiuni mult mai dramatice după premiera *Revizorului*, în toamna anului 1972. Istoria interzicerii spectacolului e, încă, destul de încurcată. Se pare că a fost mai curând vorba despre ceea ce Liviu Ciulei a numit, fără să dorească vreodată să ofere prea multe detalii, *la querelle des chefs*. Adică gelozia unor activiști mai mari sau mai mici, mai noi ori mai vechi, precum Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Gheorghe Pană sau Cornel Burtică, pe ascensiunea și pe pozițiile tot mai privilegiate de care avea parte Dumitru Popescu. S-a lansat „legenda" că la mijloc ar fi fost vorba despre o „intervenție" a Ambasadei U.R.S.S. la București, legendă pe care o neagă toți cei ce au fost în mijlocul evenimentelor (cf. Ileana Popovici, *Procesele dictaturii în teatru. Pe rol* Revizorul *la Teatrul „Bulandra"*, în *Teatrul azi*, nr. 1 din 1990). Cert e că, la 30 septembrie 1972, *Scânteia* publica următorul text: „Din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii și Educației Socialiste, exprimându-și protestul și nemulțumirea față de modul cum a fost pusă în scenă, la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», piesa *Revizorul* de N. V. Gogol. Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc – tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și internaționale. Biroul Consiliului Culturii și Educației Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din țară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viața culturală a României." Printre măsuri, s-au numărat demiterea

lui Liviu Ciulei şi a lui Maxim Crişan din posturile de director, respectiv director adjunct, şi înlocuirea lui Toma Caragiu din funcţia de secretar al BOB de la Teatrul „Bulandra".

Se punea astfel capăt perioadei celei mai fertile din istoria teatrului, moment care a avut repercusiuni serioase pentru cariera fiecăruia dintre artiştii ce au cunoscut afirmarea şi gloria în timpul directoratului unui mare regizor şi pedagog: Liviu Ciulei.

De la venirea Ginei Patrichi în Teatrul „Bulandra", mai întâi în calitate de colaboratoare, apoi ca actriţă angajată, aşadar de la începutul stagiunii 1963–1964 şi până la premiera cu *Revizorul*, respectiva instituţie de spectacole a avut, în conformitate cu *Monografia* citată deja, şaizeci şi cinci de premiere. Gina Patrichi a jucat în treisprezece dintre ele. A deţinut roluri principale ori secundare, chiar episodice, în spectacole montate de Valeriu Moisescu (două), Liviu Ciulei (două); Crin Teodorescu (două); Lucian Pintilie (unul), Radu Penciulecu (unul) Andrei Şerban (unul), Emil Mandric (două), Ion Cojar (unul), Andrei Blaier (unul). În piese de Sebastian, Saroyan, Shakespeare, Osborne, Delavrancea, Ionesco, Teodor Mazilu, Peter Shaffer, Feydeau. A crezut în rolul regizorului, uneori intrând în dispute colegiale cu acei actori ce doreau mai multă libertate. Nu a făcut parte însă niciodată din categoria actorilor executanţi. Ci dintre cei cu adevărat creatori. „Nu există actor mare fără o temă mare. Această temă te conduce şi te obligă să faci salturi, pentru care uneori nu ai destul suflu – suflu, nu suflet, că suflet ai pentru toate. N-ai destul suflu pentru că n-ai exersat tu destul ca să ajungi acolo sus, pe înălţimile acelea... E greu să ajungi la Shakespeare, e greu să ajungi la Ibsen, e tare greu. Dar şi când ai ajuns, ai impresia că eşti chiar el. Că eşti Shakespeare, că eşti Ibsen. Şi atunci ţi se plăteşte totul", nota undeva actriţa.

Probabil că a învăţat toate acestea din marea experienţă dobândită alături de marii regizori cu care a lucrat de îndată ce a venit la Teatrul „Bulandra". Aceşti regizori au deprins-o pe Gina Patrichi cu o lecţie esenţială, de care ea va ţine cont şi mai departe în carieră, o carieră care-i va rezerva şansa unor mari succese în continuare. Lecţia aceasta sună în felul următor: nu trebuie să te mulţumeşti doar cu faptul că eşti un actor bun, trebuie să faci astfel, încât să fii *un actor mare*. Pentru a fi un *actor mare,* scrie Robert Cohen în cartea sa *Puterea interpretării scenice* (Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007), nu e obligatoriu să fii un *star* ori să joci numai roluri principale. Actorii mari sunt cei ce au darul de a face să se trezească emoţii, „să stimuleze intelectul şi chiar fiziologia publicului, a actorilor care joacă alături de ei şi a regizorilor care îi îndrumă. Ei fac publicul să îşi dorească să-i vadă din nou şi pe regizori să-şi dorească să-i distribuie din nou, sau să-i fure de la alţi regizori".

Chiar şi după ce nu va mai fi director, Liviu Ciulei o va distribui pe Gina Patrichi în două dintre marile lui spectacole: *Elisabeta I* de Paul Foster şi *Azilul de noapte* de Gorki. „Aceşti actori au capacitatea de a ţine treaz interesul, de a tulbura, de a ului, de a satisface şi de a inspira. Ei sunt bărbaţi şi femei înzestraţi cu calităţi multiple; pe oricine veţi întreba, vă va răspunde că sunt, pur şi simplu, *Mari*", scrie mai departe Robert Cohen.

Această calitate a dobândit-o Gina Patrichi în rolurile jucate pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" în timpul directoratului lui Liviu Ciulei. Mare va fi Gina Patrichi şi mai departe. La „Bulandra", teatru căruia i-a rămas fidelă până la sfârşitul vieţii, jucând chiar şi atunci când boala i-ar fi interzis să fie pe scenă. Mare s-a arătat Gina Patrichi la Teatrul Naţional din Cluj, unde va juca în *Antoniu şi Cleopatra*, spectacol care înseamnă adevărata ei întâlnire cu dramaturgia shakespeariană.

Gina Patrichi a resimţit dureros marea nedreptate ce i se făcea lui Liviu Ciulei. A strâns din dinţi, asemenea altor colegi de-ai săi, şi a mers mai departe. Continuând să fie o actriţă *mare*.

IV. Actriţă la Teatrul „Bulandra" (2)

1. Artă şi negociere

„Perioada Teatrului «Bulandra» sub conducerea lui Liviu Ciulei – scrie Marian Popescu în cartea sa *Scenele teatrului românesc* (*ed. cit.*) – rămâne în istoria teatrului românesc drept una de excepţie. Magiei personalităţii unui mare regizor, care a dat actului de creaţie în teatru un carat rar, iar misiunii *pedagogice* în linia umanului o strălucire excepţională, i s-au aliat – a fost noroc? a fost o întâmplare? – actori extrem de înzestraţi ai teatrului românesc." Actriţa Luminiţa Gheorghiu, venită la „Bulandra" după înlocuirea lui Liviu Ciulei de la conducerea Teatrului căruia îi crease o nedezminţită identitate, confirmă cele scrise de criticul menţionat, în mărturia publicată în deja citata *Monografie* a Teatrului. „Cred că Teatrul «Bulandra» este visul oricărui actor. Când te imaginezi jucând, cred că «Bulandra» este singurul loc pe care ţi-l poţi dori; este locul unde continui să înveţi în fiecare spectacol pe care-l faci."

„«Bulandra» – continuă Marian Popescu – devenise o Mecca a Teatrului în România. Poate nicio altă instituţie teatrală nu reuşise în acea perioadă să sintetizeze la modul superlativ, la noi, un tip de *fanatism pozitiv* în ordinea creaţiei. Reţinând şi numai acest lucru, care a însemnat enorm pentru spectatorii Teatrului şi mediul cultural românesc, Teatrul «Bulandra» a creat *un stil şi a marcat decisiv o epocă a teatrului românesc.*" Altfel spus, Liviu Ciulei izbutise să traseze instituţiei pe care o conducea ceea ce se cheamă *un profil.*

În anul 1958, revista *Contemporanul* iniţiase o amplă dezbatere asupra conceptului *profilul unui teatru.* Una dintre cele mai consistente intervenţii îi aparţinuse regizorului Radu Stanca. Nu mi se pare deloc inutil să citez un amplu fragment din intervenţia în cauză, tocmai datorită faptului că o seamă dintre aserţiunile lui Radu Stanca acoperă esenţa *lucrării directoriale* a lui Liviu Ciulei. „Ce înseamnă că un teatru şi-a găsit profilul? În primul un rând, un teatru care se poate *recunoaşte.* Acest fenomen

al recunoaşterii este, în artă, destul de frecvent. Cine nu recunoaşte, dintr-o multitudine de piese muzicale, pe Mozart sau Chopin? Cine nu aude, de îndată, dintr-o devălmăşie poetică, glasul lui Eminescu? Numai că, pe când în artele care au la bază un singur creator, cum ar fi muzica, poezia sau pictura, *profilul* e un fapt structural ce se dobândeşte uşor, de la sine, în teatru – artă complexă, creată de mai multe individualităţi la un loc – acest *profil* nu se naşte firesc, odată cu actul creaţiei, ci trebuie căutat cu trudă şi printr-un acord conştient al tuturor celor ce participă la această creaţie. În artele individuale, creatorul se exprimă *pe sine* şi însuşi acest fapt dă *profil* operei. Iar aceasta, una singură, reflectă ca o oglindă un singur chip."

„În teatru – continuă Radu Stanca –, acordul este mult mai greu de realizat. Şi ceea ce în artele individuale decurge nemijlocit din însăşi natura lucrurilor, aici devine un ţel colectiv propus în mod raţional şi a cărei atingere necesită o muncă neobişnuită. Când mai mulţi creatori îşi propun în teatru *un profil* comun, e ca şi când mai mulţi indivizi s-ar hotărî să se privească toţi deodată într-o singură oglindă, ca să vadă în ea – în locul tuturor feţelor lor – un singur chip. În primul moment, aşa ceva pare cu neputinţă, şi totuşi istoria teatrului universal se mândreşte, la intervale diferite, cu teatre ce s-au impus ca un tot unitar, lesne de recunoscut. Asemenea teatre îşi au locul bine statornicit în panorama mişcării dramatice şi îi reprezintă, întocmai ca nişte figuri artistice cu identitate precisă, adevărate personalităţi de artă" (apud Valentin Silvestru, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992).

În stabilirea acestui *profil* pentru Teatrul „L. Sturdza-Bulandra", rezultat al „spiritului de echipă" despre care vorbea Liviu Ciulei în discursul de instalare ca director, rolul decisiv, alături de regizorul-director, îi revenise regizorului Lucian Pintilie. Marea întrebare ce îi măcina pe actorii Teatrului era dacă, după momentul *Revizorului,* celor doi *constructori* li se va mai permite să monteze în respectiva instituţie.

Liviu Ciulei va mai regiza o seamă de spectacole, dintre care cea mai consistentă parte au continuat să fie exemplare. Acestea au fost *Elisabeta I* de Paul Foster (premiera la 22 mai 1974), *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (data premierei, 20 aprilie 1975), *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill (prima ridicare de cortină a avut loc la 10 ianuarie 1976, iar apoi a survenit o reluare, a cărei premieră a avut loc la data de 18 decembrie 1979), *Pescăruşul* de Anton Pavlovici Cehov (data premierei, 6 iulie 1977), *Furtuna* de William Shakespeare (cu premiera la 30 decembrie 1978), *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale (premiera: 9 februarie 1979) şi *Gin Rummy* de Donald Coburn (data premierei: 6 februarie 1980). Şi tot lui Liviu Ciulei avea să i se ceară ca în stagiunea imediat următoare momentului destituirii din fruntea Teatrului să monteze, împreună cu Petre Popescu, piesa lui Titus Popovici, *Puterea şi Adevărul*, un text ce avea un mesaj foarte clar din perspectiva politicii duplicitare a conducerii superioare de partid de recunoaştere a greşelilor trecute, comise *doar* în perioada dejistă, dar care era, de asemenea, parte a reprezentărilor mitice ale „Conducătorului", reprezentări despre care vorbeşte Adrian Cioroianu în cartea sa *Ce Ceauşescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie contemporaine* (Éditions „Curtea Veche" et L'Agence Universitaire de la Francophonie, Bucureşti, 2004).

După cum arată Ioan Stanomir în capitolul intitulat chiar „Puterea şi Adevărul" din cartea *Explorări în comunismul românesc* (carte scrisă în colaborare cu Paul Cernat, Ion Manolescu şi Angelo Mitchievici, vol. I, Editura Polirom, Iaşi, 2004), „versatilitatea lui Titus Popovici îl plasează, la 1972–1973, într-o poziţie privilegiată", iar „scriitorul deschidea o uşă întredeschisă de partid". De fapt, „faţă de rigiditatea anilor '50, *Puterea şi Adevărul* face figură aparte – timpul a sosit pentru a-l seduce pe spectator cu o variantă mai elaborată a pieselor de partid". Piesa lui Titus Popovici avea, în opinia lui Ioan Stanomir, „calităţile unei opere de succes şi deschide o serie istorică, în care sunt identificabile nume infinit mai ilustre". Liviu Ciulei a avut ştiinţa de a valorifica scenic premisele textului, iar spectacolul, evident, unul de serviciu şi unul al penitenţei impuse, a avut parte de o bună primire din partea publicului.

În schimb, decizia de interdicţie pe care o primise Lucian Pintilie cu ocazia celebrei şedinţe din 1972 va rămâne irevocabilă, regizorul nemaimontând niciodată teatru pe vreo scenă din România. Se pare că, înainte de şedinţa cu pricina, Lucian Pintilie a fost convocat de „foruri" spre a i se comunica o serie întreagă, interminabilă, de modificări pe care va trebui să le facă în spectacol, dacă doreşte ca acesta să se mai joace. Modificările erau atât de grosolane, de în dispreţul respectului datorat unui creator autentic, încât refuzul directorului a fost categoric. Preţul plătit de acesta a fost pe măsura îndrăznelii de a înfrunta partidul. Succesele înregistrate pe scenele din Europa au fost contrapunctate de lupta pe care Lucian Pintilie o va duce cu cenzura din ţară pentru a putea să facă film.

Până în 1989, au montat pe cele două scene ale Teatrului „L. Sturdza-Bulandra" regizori importanţi, unii emblematici pentru teatrul românesc, precum Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Ioan Taub, Dan Micu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat, Tudor Mărăscu, Mihai Măniuţiu, Gábor Tompa, Cornel Todea, Mircea Cornişteanu, Alexa Visarion, Cristian Hadjiculea, coregrafa Miriam Răducanu, ori actori cu apetenţă pentru regie, asemenea lui Ion Caramitru, Florian Pittiş, Virgil Ogăşanu, Mihai Mălaimare.

Spiritul lui Liviu Ciulei a fost o continuă prezenţă, aşa cum mărturiseşte Alexandru Tocilescu în articolul său intitulat „Vârful piramidei", publicat în *Monografia teatrului*: „Sigur că la început auzeam mereu un lucru: «Domnul Ciulei aici ar fi făcut aşa, domnul Ciulei ar fi zis aşa» – şi pe mine, care eram destul de orgolios, chestiunea mă irita. Şi această *fantomă* a domnului Ciulei, care era prezentă la repetiţii, mă deranja. După o vreme, am înţeles însă că această *fantomă* este, de fapt, una benefică; ea mă învăţa cum trebuie lucrat, în ce fel trebuie existat în acest teatru, în ce fel trebuie abordat un spectacol, care sunt caracteristicile unui spectacol de tip Teatrul «Bulandra». Şi, cu timpul, am înţeles că această *fantomă*, de fapt, mă proteja şi mă îndruma într-o direcţie care era a teatrului, în primul rând, şi pe care, dacă nu m-aş fi înscris, aş fi fost azvârlit de o ciudată forţă centrifugă şi nu aş fi putut face corp comun cu acest colectiv, aşa cum mă mândresc în acest moment. Există un fel de spirit al teatrului, care este, alături de spiritul doamnei Bulandra, al domnului Ciulei, al marilor actori care au trăit şi au murit pentru acest teatru: Octavian Cotescu, *Gina Patrichi* (*subl. n., M. M.*), un spirit al oamenilor care au însemnat ceva în acest teatru. Acest spirit te conduce, nu te lasă să fii vulgar, să fii stupid, să fii banal, te obligă la o permanentă solicitare a eului tău, a intelectului, a culturii, te obligă să nu uiţi să te cultivi în permanenţă, să cauţi să fii autentic, cinstit şi drept."

Pentru conservarea spiritului despre care vorbeşte Alexandru Tocilescu, Teatrul „Bulandra", avea nevoie, pe lângă redutabila sa echipă de regizori, actori, scenografi, şi – de ce nu? – secretari literari (să-i amintim aici pe Lia Crişan, Tudor Steriade, Magdalena Boiangiu, Luminiţa Varlam), şi de directori care, pe lângă viziune artistică, să aibă îndemânarea de a negocia cu o cenzură tot mai încrâncenată, mai dornică să pustiiască.

Îndată după îndepărtarea lui Liviu Ciulei, direcțiunea Teatrului „L. Sturdza-Bulandra" a fost încredințată, pentru o scurtă perioadă, profesorului și regizorului George Dem Loghin (1 noiembrie 1972–6 martie 1973), rămas om de încredere al regimului comunist, până la surprinzătoarea sa plecare din țară. Apoi, fotoliul directorial a fost preluat de teatrologul Emil Riman (aprilie 1973– februarie 1979), îndepărtat de la direcție pentru un pretins scandal de moravuri. Actorul Ion Besoiu a condus Teatrul „Bulandra" în cea mai dificilă parte a existenței lui (1979–decembrie 1989), atunci când instituția a trebuit să facă față nu doar atacurilor de fiecare zi ale cenzurii și ideologiei de partid, ci și celor instrumentalizate de Dinu Săraru, care, instalat director la Teatrul Mic în cursul stagiunii 1976–1977, nutrea dorința de a impune cu orice preț, chiar și cu mijloace neortodoxe, supremația instituției pe care o dirija.

Teatrul „Bulandra" a fost nevoit să facă o seamă de concesii, concretizate în introducerea în repertoriu a unor piese „pe linie" ori istorice – sau, mai corect spus, specifice „istoriei de parastas" (sintagma îi aparține lui Vlad Georgescu). Amintesc dintre acestea câteva: *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici (premiera: 11 iunie 1973), *Trei generații* de Lucia Demetrius (premiera: 12 noiembrie 1974), *Gustul parvenirii* de Paul Everac (premiera: 26 iunie 1983), *Passacaglia* de Titus Popovici (premiera: 9 august 1984), *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă (premiera: 8 noiembrie 1986), *Întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu (premiera: 22 aprilie 1987), *Privind în jur cu ochi fără lumină* de Radu F. Alexandru (premiera: 9 decembrie 1989), în marea lor majoritate montate de Petre Popescu, o mediocritate regizorală care-și asigura astfel menținerea în respectivul teatru.

Teatrul a avut de suportat deopotrivă șicanele vizionărilor multiple. După mărturia lui Ion Besoiu, pentru ca spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu să vadă luminile rampei, a fost nevoie de șaptesprezece astfel de vizionări, în vreme ce *Răceala* de Marin Sorescu a avut parte de nouăsprezece vizionări.

După plecarea lui Liviu Ciulei de la cârma Teatrului „Bulandra", actrița Gina Patrichi a jucat semnificativ mai puțin. A avut însă parte de roluri importante (repet: nu suficiente prin raportare la talentul ei, la vastele ei posibilități interpretative), tot atâtea succese, despre care voi încerca să dau seama în rândurile următoare. Interesant e că actrița a fost ferită de obligația de a juca în spectacole pe texte fără valoare. Singura excepție a fost montarea cu *Io, Mircea Voievod* regizată de Alexandru Tocilescu. Legenda spune că regizorul a condiționat acceptarea sarcinii de a înscena acest spectacol de comandă de dreptul de a alcătui o distribuție formată numai din nume mari. Dorința i-a fost îndeplinită, iar actori, regizori și scenograf (Sever Frențiu) au făcut ca publicul să aibă parte de un spectacol bun.

2. Un spectacol de actori: *Anunțul la „Mica publicitate"*

Un lingvist și un om de cultură de talia lui Sorin Stati scria în revista *Contemporanul*, la puțină vreme de la premiera spectacolului cu piesa *Anunț la „Mica publicitate"* de Natalia Ginsburg (12 ianuarie 1973), următorul îndemn: „Duceți-vă să vedeți *Anunțul la «Mica publicitate»* pentru Gina Patrichi care, în cele patruzeci de minute ale monologului din actul întâi, scoate o piesă de mare virtuozitate."

Regia spectacolului era semnată de Sanda Manu, scenografia de Dan Jitianu, iar în distribuție, alături de Gina Patrichi, figurau numele altor doi actori de primă mână ai Teatrului „Bulandra": Irina Petrescu și Ion Besoiu. Textul piesei nu a fost de natură să





entuziasmeze comentatorii de specialitate. Se pare însă că realizarea scenică a fost net superioară partiturii, astfel explicându-se succesul de care s-a bucurat spectacolul.

La 27 ianuarie 1973, în revista *Luceafărul* apărea o cronică semnată de Ovidiu Constantinescu, ce începea în felul următor: „Nu ştiu pentru cine va fi scris Natalia Ginsburg acest anunţ într-adevăr de «mică publicitate» (prezentat de Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» în sala de la Grădina Icoanei) – cam debil ca intensitate dramatică şi cu un psihologism de roman-foileton pentru uzul romanelor feminine –, dar este de presupus că l-a scris cu intenţia de a furniza unei actriţe de vază pretextul literar convenabil pentru un recital actoricesc, dovadă monologul din primul tablou (cel la care se referea Sorin Stati – *nota n., M.M.*), a cărui durată o egalează pe aceea a faimoasei cândva *Voci umane* de Jean Cocteau. Jucată la Paris acum câtiva ani sub titlul *Tereza*, la Teatrul 347, cu Suzanne Flon în rolul titular, piesa i-a adus interpretei un premiu de creaţie, dar n-a ţinut afişul decât un timp foarte scurt. E ceva desuet în *Anunţul* Nataliei Ginsburg, ceva ce ne întoarce cu multe decenii în urmă, la drama burgheză de la începutul secolului, ba chiar şi mai în urmă, la *Îndrăgostita* lui Porto-Riche, şi, totodată, un fel de palpitantă mediocritate la nivelul faptului divers jurnalistic şi al cronicii judiciare."

Mai departe, Ovidiu Constantinescu observa că „eroii nu sunt nici prea atrăgători: o femeie în pragul maturităţii – Tereza –, haotică şi inutilă, incapabilă de o muncă susţinută, fată bună altminteri, fără pretenţii şi fără ambiţii, vegetând într-un fel de somnolenţă larvară în universul ei mărginit şi nebulos, ce gravitează în jurul unei idei fixe, a unui sentiment unic, aşteptarea omului iubit, pe care e de ajuns să-l vadă apărând când, după îndelungate eclipse, catadicseşte, în fine, să se arate, pentru a-l bombarda cu vindicative imputări şi sarcasme, un bărbat – Lorenzo – nu tocmai tânăr, dar cu un farmec atât de irezistibil (direcţia de scenă a socotit că rolul îi vine ca o mănuşă lui Ion Besoiu), încât şi Tereza, şi Elena se îndrăgostesc fulgerător de el, băiat de bani gata, neconformist şi boem din snobism, diletant în toate, în modul său de viaţă, ca şi în preocupări, deşi aflăm că ar fi scris un studiu despre atom (foarte apreciat de un prieten... compozitor), de fapt tot atât de puţin ancorat în realitate ca şi Tereza, în sfârşit, o tânără studentă – Elena –, dotată cu toate calităţile din lume, harnică, studioasă, gospodină, docilă, îndatoritoare, dar fundamental egoistă."

În cronica din *România literară* nr. 3 din 1973, Marius Robescu socoteşte piesa Nataliei Ginsburg „o melodramă", grăbindu-se să precizeze că respectivul calificativ nu este un semn al „dispreţului său suveran". De fapt, nuanţează comentatorul, „între speciile înrudite, melodrama este poate cea mai *teatrală*, prin chipul decis şi simplu în care provoacă emoţie. Ne găsim însă, de data aceasta, în faţa unui exemplar al ei nu tocmai obişnuit: acţiunea dramatică propriu-zisă începe după ce substanţa piesei s-a epuizat. În prima parte, într-un lung monolog, arareori întrerupt, aflăm totul despre personaje. Urmează ceea ce urmează, care putea fi şi altfel şi care n-are alt scop decât posibilitatea reprezentării. Menţionăm, cu acest prilej, că autoarea s-a intuit perfect pe sine, scriind undeva că singură povestirea corespunde integral structurii sale scriitoriceşti. Şi în piesa noastră, interesantă este cu adevărat doar povestirea. Obosită de aşteptarea fără capăt a soţului ei, neurastenizată, o femeie caută pe cineva să-i îndulcească singurătatea. Anunţului la «Mica publicitate» îi răspunde o tânără şi suavă studentă, Tereza i se destăinuise ei, aşa cum într-un roman un personaj se destăinuie unui partener imaginar. Spectatorul îi cunoaşte astfel viaţa, înrobită unei singure pasiuni, în alte privinţe confuză şi nesemnificativă. Cunoaşte



Cu Irina Petrescu în *Anunț la mica publicitate* de Natalia Ginsburg

Cu Ion Besoiu în *Anunț la mica publicitate* de Natalia Ginsburg

drama unei patimi absolute, nutrite îndeobşte de oameni pe care lumea îi turmentează şi-i face să se simtă străini. Pentru Tereza, tocmai iubirea absurdă faţă de Lorenzo are sens, în timp ce, de când se ştie, tot restul vieţii i s-a părut absurd – copilăria, rudele, munca." Vorbind despre final, Marius Robescu socoteşte că în el superficială nu e crima (Tereza o ucide pe Elena – *nota n., M. M.*); Tereza „omoară în Elena posibilitatea de a ieşi în lume, pe care e într-adevăr geloasă", ci „amorul *coup de foudre* între tânăra studentă şi Lorenzo. De altfel, odată cu apariţia acestuia din urmă, piesa nu mai comunică decât fapte mai mult sau mai puţin banale, ori (ciudat!) plauzibile. Singura consecvenţă, repet, mi s-a părut gestul ultim al Terezei, care încheie desenul unui personaj memorabil. Victimă a societăţii în care există fără îndoială acest personaj, dar victimă subtilă în genul *Străinului* lui Camus."

În cronica apărută la 20 ianuarie 1973 în *Informaţia Bucureştiului*, Miruna Ionescu mărturiseşte deschis: „Nu, nu ştiu încă ce a vrut să spună Natalia Ginsburg în piesa în discuţie. Cert este că, influenţată de mai toate numele din istoria teatrului contemporan, de mai toate temele literaturii dramatice occidentale la ordinea zilei, luând din fiecare câte ceva, nu a reuşit să facă mai nimic. Cu o uşurinţă remarcabilă în mânuirea frazei, cu cuvinte frumoase şi adeseori subtile, nu a putut înlocui lipsa unui subiect şi a unui predicat necesare dramei."

Nici alţi critici ori cronicari n-au apreciat textul. În *Contemporanul* din 19 ianuarie, A. B. (Aurel Bădescu – *nota n., M. M.*) o califică drept „o piesă dintre cele mai stânjenitoare" şi „un moment de slăbiciune" în cariera scriitoarei.

După cum spuneam, spectacolul montat de Sanda Manu a fost apreciat unanim drept unul net superior textului. „Regizoarea Sanda Manu – scria Ovidiu Constantinescu – a realizat un spectacol aerisit, agreabil, fără asperităţi, cu detalii just marcate." „În ciuda defectelor de dramaturgie pe care le-am numit – constată Marius Robescu – spectacolul Teatrului «Bulandra» este, până acum, unul dintre cele mai bune ale stagiunii."

Toţi comentatorii au apreciat performanţele actoriceşti, mai cu seamă pe cea a Ginei Patrichi: „Dacă n-ar fi fost decât un dar pentru Gina Patrichi, această mare actriţă, alegerea piesei încă s-ar fi dovedit fericită. Primul act, cel mai sărac în acţiune şi totuşi cel mai tensionat, merită îndeosebi remarcat. Nicio notă falsă nu s-a strecurat între cele două partenere, şi, dacă asupra jocului Ginei Patrichi orice insistenţă e de prisos, îmi fac datoria, spunând că Irina Petrescu a însoţit-o admirabil." (Marius Robescu)

„Gina Patrichi – scria Ovidiu Constantinescu – este o interpretă care-şi gândeşte şi-şi compune cu grijă personajul; puţin crispată şi artificială în timpul monologului ale cărui virtuţi nu le-a exploatat suficient, a avut momente foarte bune în tabloul doi şi a jucat excelent scena finală."

În cronica publicată la 10 februarie 1973 în cotidianul *Scânteia*, sub semnătura lui Valeriu Râpeanu, citim: „Piesa e, în fond, un recital actoricesc, şi greul spectacolului cade asupra actriţei ce interpretează rolul Terezei. La noi, Gina Patrichi. Rolul a fost tălmăcit într-o creaţie memorabilă, actriţa beneficiind de o îndrumare judicioasă şi subtilă din partea regizoarei Sanda Manu. Ceea ce ni s-a părut cu deosebire remarcabil e faptul că Tereza ne apare în versiunea românească nu ca o femeie peste care anii au trecut uşor, ci ca eroina unei drame de ale cărei dimensiuni îşi dă seama. Nu-i o femeie lipsită de inteligenţă. Pare ea însăşi uimită de degringolada în care se zbate fără ieşire. Nu numai o dată e caustică şi simţim cum merge la rădăcina răului, deşi răul din jurul ei i-a ucis sufletul –

mai întâi, dându-i speranţe şi iluzii şi, mai apoi, retezându-i orice posibilitate de a-şi depăşi condiţia. Regizoarea Sanda Manu şi Gina Patrichi nu au compus spectacolul şi rolul din perspectiva lamentării unei femei abandonate sau a unui triunghi conjugal, ci a căutării torturante, în care luciditatea cea mai nemiloasă se însoţeşte cu iluzia cea mai copilăroasă. Se poate spune în mod categoric că spectacolul confirmă în chip major talentul unei actriţe: Gina Patrichi."

Şi cronica publicată în nr. 3 din 1973 al revistei *Teatrul*, cronică scrisă de Valeria Ducea, laudă evoluţia Ginei Patrichi. „Sensibilitatea feminină şi tainicele meandre ale sentimentului de dragoste se oferă Nataliei Ginsburg cu o forţă expresivă ce depăşeşte meşteşugul scriitoricesc. Acesta a fost, cred şi argumentul care a stat la baza opţiunii regizoarei Sanda Manu şi a interpretei principale, Gina Patrichi.

Gina Patrichi – continuă Valeria Ducea – a considerat, evident, această partitură un admirabil exerciţiu de sondare a psihologiei umane, diversă şi contradictorie şi a jucat pe această coordonată cu tot sufletul, cu toată fiinţa sa. Pe un pretext dramatic prin excelenţă minor, ea a realizat un mare recital. Un recital care o recomandă, încă odată, ca pe o actriţă de excepţie, pe deplin autorizată să atace marile roluri feminine ale repertoriului naţional şi universal. Sigur, strălucit, viu, pe muchie de cuţit între tragic şi comic, jocul Ginei Patrichi a salvat eroina Nataliei Ginsburg de la posibila alunecare în penibil şi vulgar, în melodramă siropoasă. Interpreta a conferit expresie poetică şi nobleţe, tensiune spirituală unei teme uzate şi tuturor elementelor cotidiene, comune şi banale, care alcătuiesc biografia eroinei."

Din cartea *Gina Patrichi. Clipe de viaţă*, scrisă de Mircea Patrichi, aflăm că actriţa n-a fost deloc mulţumită de interpretarea pe care a conferit-o Terezei. Autorul cărţii îşi întăreşte afirmaţia prin reproducerea unui text datorat Ginei Patrichi, text din care rezultă lipsa de aderenţă resimţită de interpretă faţă de felul de a fi al personajului său: „Eu pe Tereza n-am iubit-o deloc. N-am înţeles-o. Şi, dacă n-am înţeles-o eu, actriţa care trebuie s-o facă să trăiască pe scenă, cum s-o priceapă spectatorii? O femeie care jeleşte – ca scop al vieţii – o aşa-zisă dragoste, care nu părăseşte casa cu zilele cu speranţa că odată îl va vedea pe *el*, care se claustrează la propriu şi la figurat, pentru ce? Pentru ceva care poate fi numit nu dragoste, ci ficţiune? Poate că în Italia, acolo unde se petrece acţiunea piesei, personajul să spună ceva femeilor. Pentru că acolo se poartă *femeia- satelit* a bărbatului: cu o singură preocupare, o singură direcţie, un singur viitor. Dar aici, unde avem viaţa noastră proprie, personalitatea noastră, bună sau rea, perfectă sau imperfectă, strălucitoare sau ternă, aici unde suntem noi înşine, cu meseria şi viitorul nostru, astfel de femei nu pot fi înţelese. Şi a trebuit să fac această caznă, să compun rolul de la cap la coadă, să-l încerc în zeci de feluri şi să-l realizez credibil. Este ciudat că o actriţă care are toate datele personajului – datele exterioare, vârstă şi înfăţişare – trebuie să lupte aprig pentru a-l concepe psihic. Nu accept asemenea individualităţi feminine şi, de aceea, mi-a fost greu s-o îmbrac cu gânduri şi sentimente."

Fireşte, am putea zăbovi îndelung asupra acestei mărturisiri a Ginei Patrichi. Am putea face apel la teorii care mai de care mai savante, de la cele ce ţin de paradoxul asupra actorului – exprimată atât de enigmatic de Diderot încât a avut nevoie de mai bine de două secole pentru a se ajunge la concluzia că „*Paradoxe sur le comédien* est un paradoxe" (a se vedea articolul lui Marian Hobson publicat în *Poétique* nr. 5 din 1973) –, la dedublare ş.a.m.d. Cert e un singur lucru. Şi anume că acea caznă despre care vorbeşte Gina Patrichi a avut un rost.

3. Un succes internațional: *Elisabeta I*

Într-o cronică publicată în revista clujeană *Tribuna* și reprodusă în volumul al doilea al cărții *Privitor ca la teatru* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977), criticul Ion Cocora observa că la Essen, în Germania Occidentală, se juca un spectacol de excepție cu piesa lui Paul Foster *Elisabeta I*, spectacol a cărui regie era semnată de nimeni altul decât Liviu Ciulei. Același Liviu Ciulei care montase aceeași piesă pe scena de la Grădina Icoanei a Teatrului „L. Sturdza-Bulandra". Numai că spectacolul de la București fusese destul de rezervat primit de critica românească de specialitate. Asta, în pofida faptului că Ciulei beneficiase de colaborarea unor artiști de talent, precum Florica Mălureanu (scenografie), Ștefan Zorzor (compozitor al muzicii de scenă), Dan Andrei Aldea (creator al songurilor), Adina Cezar (coregrafie). Și în ciuda faptului că pe afișul spectacolului figurau mulți dintre actorii de primă linie ai Teatrului „Bulandra", dintre care îi amintesc pe Clody Bertola, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Marin Moraru, Mircea Diaconu, Dorin Dron, Adrian Georgescu, Dan Nuțu, George Oprina, Dumitru Onofrei, Florian Pittiș, Nora Gion și, firește, **Gina Patrichi**.

Paul Foster, care frecventase cursurile de la *Actor's Studio* și era un îndrăgostit de tehnicile de improvizație, scrisese ceea ce se cheamă un exercițiu dramatic, destinat să stimuleze capacitățile inventive ale actorilor. Tema piesei e teatrul însuși. Vrăjitoarea Pata Sola distribuie rolurile, iar actorii se adună în jurul acesteia, fiecare dintre ei dorind să-l primească pe cel mai bun. Cu toții vor juca un spectacol despre regina Elisabeta I, despre problemele care au marcat epoca, despre cei ce au iubit-o, dar și despre cei ce au urât-o pe regină, despre conflictele sale cu vecinii și ura viscerală față de Maria Stuart. Lucrarea lui Paul Foster are o structură fragmentară, alături de disputele *firești* dintre actori existând referințe la evenimentele ce au marcat lunga domnie a Elisabetei.

Mai toți comentatorii români ai spectacolului au vorbit despre precaritatea textului, despre caracterul său de exercițiu. Astfel, în cronica publicată în *România liberă* din 1 iunie 1974, Radu Popescu nota: „Paul Foster pare a fi un bun meseriaș, care scrie pentru regizor și pentru actori, nu pentru literatură și teatru, utilizând câteva formule mult încercate și încă rezistente – cum ar fi aceea a teatrului în teatru, a circului în teatru și a felurite altele în teatru –, formule cu totul potrivite unei săli *en rond* cum a devenit aceea de la Grădina Icoanei a Teatrului «Bulandra». În speță, e vorba de formula teatrului în teatru, căci e vorba despre niște bieți actori ambulanți care în chiar epoca respectivă înfățișează – azi aici, mâine-n Focșani – viața celebrei regine. Prilej de multiplă costumație improvizată și fantezistă pentru acei actori, obligați să interpreteze mai multe roluri; prilej, de asemenea, de comică schilodeală lingvistică, în încercarea lor de a prezenta relațiile internaționale ale Angliei și Elisabetei cu Franța, cu Scoția, cu Olanda etc.; prilej, mai ales, pentru autor de a întinde scara reconstituirii sale de la bășcălia voioasă până la dramatism și gravitate, de a o întinde, zic, dar cu trepte destul de subțiri."

În nr. 183 din 1974 al revistei *Săptămâna culturală a Capitalei*, Dinu Săraru scria o cronică în care textul lui Paul Foster era comentat în felul următor: „*Elisabeta I* este o piesă până la urmă oarecare, dar nu lipsită de anumite virtuți în ceea ce privește parodierea istoriei cunoscute, ilustrând vocația autorului ca ironist și talentul lui de a pune în condiții pedestre situații celebre, intrate în conștiința noastră în ipostazele protocolare cele mai țepene cu putință. Acceptând însă mediocritatea în plan literar absolut al textului, nu vom putea să nu subliniem, ca un paradox al teatrului, faptul că libretul acesta oferă unei echipe strălucite prilejul unui spectacol de excepție."

Radu Popescu scria că libertatea oferită de text e „foarte potrivită cu stilul regizoral al lui Liviu Ciulei, care s-a ostenit cu alegerea, apoi cu regizarea piesei lui Foster, realizând un spectacol de cel mai cunoscut stil ciuleian, spectacol plastic, colorat, zgomotos (a fost mult ajutat de scenografa Florica Mălureanu), cu efecte uneori încântătoare pentru ochi și timpan, spectacol de meseriaș abil, cu mâna exercitată și cu gust bun, dar care nu izbutește să acopere toate golurile textului. Spectacol însă în care absolut toți interpreții au fost conduși și lăsați să se achite cu brio de sarcina unui neîncetat transformism comic, adeseori buf, uneori chiar clovnesc".

La rându-i, Dinu Săraru, notează: „Fantezia prodigioasă, de o rafinată intelectualitate a lui Ciulei s-a grefat admirabil pe trupul trupei și, iată, reprezentația culege aplauze frenetice și furtunoase. Ceea ce e seducător în acest spectacol seducător este arta cu care Ciulei a știut să dezlănțuie pofta de joc a actorilor și să le dea sentimentul libertății depline pe scenă. Exercițiul – pentru că spectacolul e, în final, un exercițiu de virtuozitate – devine el însuși scop și o echipă întinerește sub ochii noștri și ne întinerește și pe noi, spectatori obosiți. Dansul, mima, pantomima, jocul copilăresc iau deopotrivă parte în reprezentație și o fac totală, pentru a ne subjuga ideii de joc. Scena dispare – admirabilă scenografia Floricăi Mălureanu –, păpușile reînviază, o dată cu puterea noastră de a reînvia copilăria istoriei."

Însușirea de exercițiu de performanță a fost subliniată și de Valentin Silvestru, în cronica sa publicată în nr. 22 din 1974 al revistei *România literară*: „Fiecare histrion joacă mai multe roluri, și deci fiecare actor al strălucitei trupe a Teatrului «Bulandra» trebuie să treacă din starea sa de actor în aceea a unui actor ambulant din secolul șaisprezece, iar din aceasta într-un personaj nobil, într-un astrolog, un ambasador, un bufon, un filosof – fără prea multă pregătire și poate fără o trudă deosebită, deoarece e o piesă de umbre fugare, proiectate rapid pe ecranul istoric al unei lungi domnii – având totodată sarcina de a se detașa necontenit de eroi, printr-o valoroasă parodiere a atitudinilor definitorii ale acestora." Valentin Silvestru își încheia cronica în felul următor: „De fapt, montării acesteia ar trebui să-i spunem «exercițiu regizoral-actoricesc-scenografic remarcabil», căruia, ca să devină spectacol, îi mai trebuia o piesă."

În spectacolul cu piesa *Elisabeta I*, Gina Patrichi a interpretat rolul Caterina de Medici. Evoluția sa a fost apreciată de toți comentatorii spectacolului, dar cel mai mult a zăbovit asupra ei același Valentin Silvestru, care nota că actrița a figurat-o pe Caterina de Medici „cu un umor excelent și o furie extrem de șoltică".

În cronica din revista *Teatrul* nr. 6 din 1974, Ileana Popovici scria: „Gina Patrichi, o întruchipare uimitoare; participarea e fără rezerve, emoția comică atinge la ea acel prag al absolutului. Privirea o urmărește cu un fel de teamă superstițioasă – oare, vrăjitoare fiind, nu se va desprinde destul de pământ ca să zboare?"

Dramaturgul american a fost, din câte se pare, prezent în două rânduri la București și, în ambele dăți, a văzut spectacolul realizat de Liviu Ciulei. În nr. 37 din 1974 al revistei *România literară*, găsim, sub titlul *Cinci minute cu Paul Foster*, un scurt interviu cu acesta. „Mărturisesc – zicea Paul Foster – că aveam emoții venind în România, în lumea *de specialitate*, teatrul românesc se bucură de prestigiu; din păcate, așa este legea turneelor, nu poate fi văzut de foarte mulți spectatori. Aveam emoții, nu știam ce s-a întâmplat cu piesa mea. Surpriza mea a fost plăcută și foarte mare. Nu numai că spiritul contemporan al piesei fusese înțeles în esență, dar interpretarea regizorală și actoricească potențaseră anumite sensuri. Liviu Ciulei a găsit soluții excepționale, la care eu nu mă gândisem. Subtilitatea interpretării românești a întrecut orice așteptări. Trupa Teatrului «Bulandra» poate juca orice fel de spectacol,

după părerea mea, într-un mod strălucit... Ar trebui să vorbesc de toți actorii, de toate scenele, tablourile, momentele, spectatorii români le cunosc. Aş menționa scena dintre Ecaterina de Medicis şi Nostradamus, *pentru jocul subtilităților etalat de Gina Patrichi*" (*subl. n., M. M.*).

O notă publicată în numărul din 14 februarie 1975 al revistei *Contemporanul*, vorbeşte despre faptul că Paul Foster a vizitat România şi a participat, la Biblioteca Americană din Bucureşti, la o masă rotundă cu realizatorii spectacolului de la „Bulandra". În limbajul de lemn al epocii, nota consemnează: „Au avut loc fructuoase discuții pe marginea spectacolului, care a întrunit şi aprecierile dramaturgului."

Arhiva Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" păstrează o scrisoare pe care Paul Foster a expediat-o artiştilor români, de la Hotelul Park–Belgrad, la data de 12 februarie 1975. O citez în întregime, slujindu-mă de traducerea lui Radu Nichita, cel care, de altfel, era şi semnatarul traducerii în româneşte a piesei:

„Voi, oameni minunați, artişti plini de har şi de noblețe, Voi m-ați făcut să-mi dau seama din nou pentru ce anume sunt dramaturg. Desigur, vechea zicală «nu există granițe» *este adevărată. Nicio graniță de ordin național, nici granițe ale Spiritului. Străbat 4000 de mile peste un ocean şi un continent ca să descopăr în sinea mea pentru ce anume sunt scriitor. Sensul este de a găsi o comuniune cu actori de valoarea* fiecăruia *dintre voi. Nu importă că nu pot rosti niciun cuvânt pe limba voastră... Înțeleg tot ce vă alcătuieşte.*

De data aceasta, am fost într-o vizită oficială. *Mi-a călcat pe inimă protocolul când ceea ce doream din tot sufletul era să alerg în culise, la cabine, să vă îmbrățişez pe fiecare în parte şi să vă spun din privire cât de mult vă admir pe toți: Florian, Clody,* Gina (subl. n., M. M.)*, Irina, Ion, Toma, Mircea, Dorin, Dinu, Adrian, Dan, George, Emmerich şi Nora, şi Emil, şi Liviu. Cu drag, Paul."*

În cronica din *Tribuna*, Ion Cocora spunea: „E adevărat, *Elisabeta I* nu e un spectacol-problemă, nu e un spectacol de tensiune şi semnificații grave, de coliziuni puternice, cu toate că în piesă au loc decapitări şi bătălii sângeroase, e în schimb un spectacol peste care plutesc aburii unor amare destrămări şi iluzii, sugerându-ni-se discret zădărnicia mai tuturor sacrificiilor şi orgoliilor. Şi, mai ales, *Elisabeta I* este un spectacol care bucură enorm prin arta sa rafinată şi autentică."

5. Un spectacol ca o simfonie: *Azilul de noapte*

„Spectatorul urcă scările teatrului şi se află, pe neaşteptate, în azilul de noapte al numitului Mihail Kostiliov. E un fel de fostă magazie dezafectată, într-un subsol. Paturile din scânduri ale unor foste lăzi seamănă cu nişte sicrie şi dispun de foste pături, acum imunde zdrențe. Un fost fotoliu de piele, o fostă canapea şi alte foste obiecte dau senzația de spațiu în care totuşi se locuieşte. Auzim o sirenă prelungă, iritantă, lumina se stinge, pe balustradă apar, pe un fond de lumină lividă, siluetele obscure ale locatarilor. Întunericul îi înghite şi, după o vreme, îi regăsim, în geana murdară a unei dimineți geroase, dormind ca butucii, înveliți în cârpe, suspinând ori zbuciumându-se în somnul lor de lut. O tuse seacă, o lampă ce pâlpâie fumegoasă, un chip răvăşit ce se înalță greoi, şi locatarii se trezesc, pentru traiul lor obişnuit, în care granița dintre zi şi noapte e neştiută. Treptat, mai toți prind a vorbi, a se certa, a râde, a-şi pune întrebări, aprinzând lămpile chioare, pregătindu-se să plece ori să lucreze chiar aici (căci unul e cojocar, altul fierar). Nu, nu avem de-a face cu «foşti oameni», cum spunea cândva istoricul literar L. Timofeev, ci cu oameni veritabili,



Cu Ion Caramitru în *Azilul de noapte* de Maxim Gorki



aflaţi într-o stare de mizerie crâncenă, dar nu larvară, zugrăviţi acum cu mijloacele dure, şi nu pitoreşti, agitându-se într-o tot atât de dură luptă, nu pentru existenţă, ci pentru supravieţuire în condiţii omeneşti. Perspectiva inedită asupra acestei lumi, realizată scenic de regizorul Liviu Ciulei şi de unul dintre cei mai talentaţi tineri scenografi, Helmut Stürmer, constă în scoaterea ei din zodia naturalismului exotic – căci atari oameni şi un atare grupuscul uman se pot întâlni şi azi... şi prin generalizarea motivelor care-i duc la dezagregare şi degenerare. Unul din ele e solitudinea. Căci, deşi adunaţi sub acelaşi acoperiş, având o oarecare relaţie între ei, fortuită sau obligată, oamenii aceştia sunt singuri, ei nu alcătuiesc şi nu pot alcătui o comunitate, solidaritatea lor, când se manifestă, e aleatorie, momentană şi de natură vag afectivă, deci cu totul instabilă şi ineficace sub raport social."

În acest chip îşi începea temeinica analiză a spectacolului cu piesa *Azilul de noapte* de Maxim Gorki criticul Valentin Silvestru în *România literară* nr. 18 din 1975 (analiză care se găseşte şi în cartea *Clio şi Melpomena*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977). Valentin Silvestru nu a fost singurul critic ce a comentat cu lux de amănunte spectacolul regizat de Liviu Ciulei. O cronică exemplară, din care voi cita cu largheţe, la timpul potrivit, va publica în revista de specialitate Mira Iosif. Cronica e antologată în volumul de autor *Teatrul nostru cel de toate serile*. Şi tot revista *Teatrul* va găzdui în nr. 6 din 1975 un *Caiet-program*, din care reproduc ample pasaje din „Prefaţa" semnată de însuşi regizorul spectacolului. E vorba despre stenograma



cuvântului rostit de Liviu Ciulei în momentul începerii repetiţiilor, la prima întâlnire cu distribuţia, în etapa „lecturilor la masă".

„...*Mă obsedează o singură idee: atâta vreme cât sângele alimentează creierul, omul gândeşte. Omul gândeşte în orice condiţii-limită. Am asistat odată la proiecţia unui film documentar, în care se arăta execuţia unui dezertor (mi se pare, în faza de lucru la* Pădurea spânzuraţilor*). Respectivul moment fusese filmat cu un aparat care făcea zgomot. Cu câteva clipe înainte de execuţie, soldatul s-a arătat deosebit de curios, atras de zgomotul aparatului; încerca să înţeleagă acest instrument, pe care, evident, nu-l mai văzuse vreodată... Viaţă... curiozitate...*

...De gândire sunt legate speranţe, vis, planuri, atitudini, conflict, frică, dorinţă de putere, curiozitate etc. De aceea, motto-ul piesei mi se pare a fi prima replică, pe care o spune Baronul...«Mai departe»...

Azilul de noapte *nu este propriu-zis un spectacol. Reprezentaţia nu va fi construită după legile spectacolului; aceasta se vede şi în procesul de lucru, şi cred că se va vedea şi în rezultatul final. Singurul element spectaculos introdus în montare este o cortină sonoră – lipsind cortina propriu-zisă –, un zgomot iritant, un sunet distorsionat. E greu de inventat un zgomot lung, monoton, enervant, care să nu semene cu nimic...*

Montarea nu reprezintă decât analiza unui text care descrie nişte situaţii de viaţă; o încercare de recompunere a analizei date, în relaţii omeneşti. Trebuie pornit de la reacţiile lăuntrice ale actorilor-personaje şi să structurăm situaţiile în

compoziția mișcării. Nu urmărim spectacolul*; deci nu tragism, nici tensiuni dramatice în sine, momente de culme, ritm sau alternanța voită a registrelor, ci lăsăm ca situațiile de viață să se desfășoare, puse cap la cap.*

Nefiind deci un spectacol, montarea Azilului de noapte *e greu de încadrat într-un anume stil sau într-o anume școală de teatru. Aici, ne înlesnește munca Gorki însuși, fiindcă atunci, în primii ani de după 1900, el a practicat în această piesă un fel de antiteatru: opera dramatică fără erou, fără conflict.*

...Din cele o mie de coordonate ale textului, iată câteva:

Orice societate bazată pe exploatare produce și deșeuri. În scenă, deșeurile vor începe de la deșeurile-gunoi, deșeurile-lăzi, cutii și se vor termina cu deșeurile-oameni.

În azil, se află trei categorii de oameni:

Cei născuți acolo (ca, de pildă, Vaska Pepel, Natașa, Alioșka, Kvașnia, Anna, Medvedev, Kostîliov, poate și Nastia.

Cei care au ajuns acolo fără voia lor (Kleșci, baronul, Actorul, Tătarul, Gât-Sucit);

Cei aflați acolo, deoarece, fiecare în felul său, s-a vrut în acest loc (un fel de autocondamnare). Aceștia sunt «cei trei gânditori»: Satin, Bubnov, Luka – schematizând aut- trans, putem spune, filosoful sceptic, cel existențialist și cel idealist.

Un grup de oameni declasați, în cadrul unei societăți cu caracter de clasă, sunt totuși, logic, împărțiți în clase. Aceasta se vede cel mai bine în conflictul dintre muncitorul Kleșci și «intelectuali...» (grupul Actorul–Baronul–Satin). Bubnov și-a trădat condiția de muncitor printr-o gândire existențialistă și intră, și el, în conflict cu Kleșci. Spiritualicește, Bubnov se apropie de «aristocrația» azilului. Această împărțire pe grupuri se schimbă însă când apar Kostilov și Vasilisa; atunci, centrul de greutate al relațiilor se mută, desenându-se adevăratul raport dintre oprimați și oprimatori.

...Cel mai important este ca actorii să știe în fiecare clipă și cu fiecare cuvânt de ce vor trebui să acționeze fizic și psihic într-un anume fel. Descoperirea acestor momente trebuie să fie o muncă colectivă. Probabil că, de multe ori, vom da textului alte lumini decât cele pe care le-a vrut Gorki. Nu vom reuși să realizăm toate nuanțele existente în acest text atât de bogat; dar să evităm, pe cât putem, invențiile. Inedite vor fi, eventual, unele soluționări de situații, dar nu invenții*...Completări de fabulație (reieșite din biografiile propuse de autor), dar – subliniez – nu invenții."*

Din distribuția spectacolului, care a avut premiera la data de 20 aprilie 1975, făceau parte actorii: Tamara Buciuceanu-Botez (*Kvașnia*), Toma Caragiu (*Satin*), Ion Caramitru (*Actorul)*, Vasile Nițulescu, Cornel Coman (*Kleșci*), Lucia Mara (*Natașa*), Ica Matache (*Anna*), Dan Nuțu (*Vaska Pepel*), Virgil Ogășanu (*Baronul*), Dumitru Onofrei (*Tătarul*), Florian Pittiș (*Alioșka*), Victor Rebengiuc (*Bubnov*), Rodica Tapalagă (*Vasilisa Karpovna*). Ginei Patrichi i se încredințase rolul *Nastia*.

„Spectacolul, plin de viață – își continua Valentin Silvestru cronica –, e conceput ca o simfonie, într-o organizare scenică admirabilă și într-un ritm care alternează iscusit momentele de acalmie cu cele de explozie, *allegro*-ul *vivace* și *adagio*-ul meditativ, *scherzo*-ul vesel și *andante*-le lamentuos (ritm domolit, însă artificial în actul patru). În această tratare simfonică – spre deosebire de tratările anterioare, rapsodice –, în această concepere realist-metaforică a universului gorkian, deosebită de tratările anterioare, romantic-simboliste, în sfârșit, în descrierea crudă a existenței de azil și din afara lui, caracterizată acum nu de visarea leneșă și filosofări nobile asupra condiției umane, sub spectrul negru al eșecului, apar cu pregnanță și într-o impresionantă armonizare marile teme ale dramei, care, după inventarul întocmit de comentator ar fi: *tema muncii*, *tema omeniei*, *tema destinului*, fiecare cu minuție analizată."

Voi cita felul în care Valentin Silvestru disecă *tema destinului*. „Pensionarii azilului nu stau sub zodia unui *fatum*, mișcările lor interioare și exterioare nu sunt generate de vreo mistică teologică ori teleologică, destinul lor – oricât ar invoca unul sau altul cauze particulare ale decăderii lor, adică ereditatea criminală sau degenerescența biologică, viciul ori lenea – e social-istoric: cât timp vor dăinui pe lume condiții care tescuiesc oamenii și-i videază de conștiința reală a muncii, a solidarității și a libertății, ființe omenești se vor scufunda iremediabil, prin apele stătute ale existenței fără scop, în mâlul originar. După ce se isprăvește în fond, spectacolul reîncepe în fapt; proprietăreasă a azilului de noapte, Kvașnia îl seduce (mai bine zis, îl cumpără) pe tânărul cizmar cu armonică, acesta va deveni un nou Vaska, în slujba ei. Beat și fără uniformă, căci și-a pierdut serviciul și herbul social de autoritate, Medvedev se îndreaptă, șovăind, spre odaia odinioară a lui Kostiliov, iar undeva, mai la fund decât locul pe care-l vedem, se agită vag, în umbră, alți locatari, fără chip și fără nume, așteptând să ia paturile ca niște sicrie ale celor ce, probabil, se vor pustii de aici."

„E ceea ce ne spun, în esență, înconjurați fiind de toate părțile de public – încheie Valentin Silvestru – acești mari înzestrați cu puternice temperamente artistice care sunt actorii Teatrului «Bulandra», constituind azi cea mai omogenă și mai individualizată trupă. Ei interpretează simfonia gorkiană deschis, în tonuri clare și acorduri majore, sensibilizând ideile sub bagheta dirijorală a lui Liviu Ciulei – indiscutabil cel mai important și original regizor român actual –, personificând cu luciditate, laconism și expresivitate, construind cu amplitudine o imagine globală memorabilă."

Se cuvine reamintit că Liviu Ciulei a mai montat odată, prin anii '60 (premiera a avut loc la data de 30 ianuarie 1960), piesa lui Gorki, din distribuția de atunci făcând parte actorii Tantzi Cocea, Lucia Mara, Gheorghe Aurelian, Petre Gheorghiu, Clody Bertola, Fory Etterle, Gheorghe Ionescu-Gion, Jules Cazaban, Ștefan Ciubotărașu. Scenografia montării *princeps* îi aparținea regizorului. Acesta și-a dorit din tot sufletul ca noul spectacol să nu contracteze nici un fel de datorii față de cel realizat în urmă cu cincisprezece ani, lucru simptomatic pentru puterea de înnoire a artistului.

„Într-o sociologie a montărilor dramei gorkiene – scria Mira Iosif în cronica din revista *Teatrul* nr. 5 din 1975 –, se disting net interpretările de tip istorist-reconstitutive, documentarele pitoresc-tragice ale condiției *mizerabiliste*, cu galeria vieților ratate și luminarea coordonatelor fundamentale ale omeniei și păstrării demnității umane, în ciuda condițiilor represiv-sociale; în mai vechea montare a lui Liviu Ciulei cu *Azilul de noapte*, am reținut *actualizarea* – pertinentă pentru anii '60 – în evocarea universului concentraționar, viziunea grafică verticală a unui imens fagure uman, sub a cărui cupolă de *circ tragic* se zbăteau neputincios, în alveole-cuști, ființe-victime. Gândită azi în retrospectivă, *contemporaneizarea* de atunci pare evident datată, costumul, atunci *la zi*, demodat. Presupun că, montând din nou *Azilul de noapte*, Liviu Ciulei a simțit nevoia să se exprime, pe o operă citită altădată, într-o poetică revelatoare pentru estetica lui de azi. Asistăm acum la un spectacol despre existența omului într-un context social oprimator, la o meditație despre libertatea individului într-un univers închis.

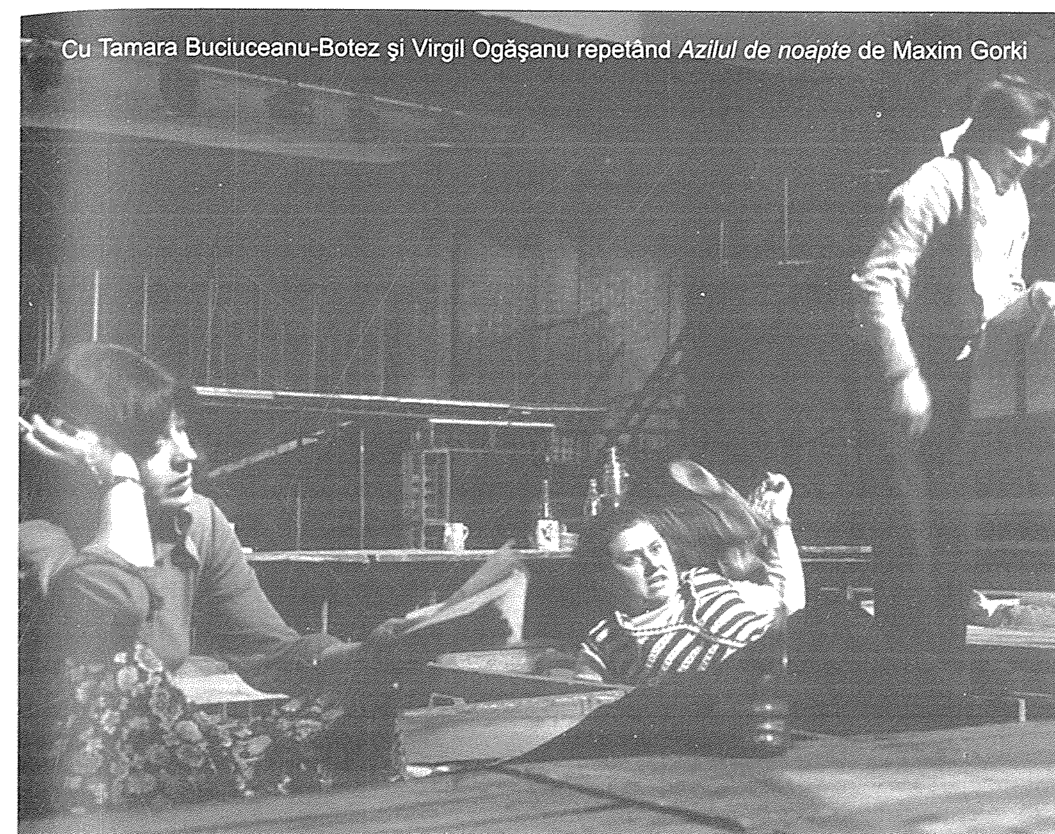
Registrul spectacolului se revendică farsei tragice, modalitate adecvată unui discurs dramatic actual, hrănită din indispensabile lecturi din dramaturgia modernă și aptă unei receptări cu rezonanțe știute *publicului actual*. Farsa tragică pe care o trăiesc cunoscutele personaje gorkiene se desfășoară sub semnul zilei de muncă, socotită – în împrejurările local-istorice date – act-de-damnare, robie, principala sursă a alienării.



Într-un întuneric compact, neliniştitor, mugetul sinistru al unei sirene se prelungeşte enervant, brutal; e zgomotul *oraşului tentacular*, e strigătul de chemare a robilor la lucru, e sunetul ce evocă mizeria periferiei industrializate; într-o lumină plumburie, apăsătoare, într-o mută nemişcare, sus pe pasarela-balustradă, apar cei unsprezece locatari ai azilului – imagine-cadru, singura în care oamenii stau drepţi, în picioare, cot la cot şi totodată singuri, fiecare izolat şi închis în cercul propriei sale existenţe. Acesta e arcul iniţial sub bolta căruia se *aprinde* reprezentaţia, lăsând deschisă spectatorilor posibilitatea interpretării acestor existenţe."

Mira Iosif procedează la o interpretare de tip bachelardian a spectacolului de la „Bulandra", stabilind următoarele puncte de reper ale comentariului său: *spaţiul*, *timpul*, *recuperarea umanului*, *destinele*.

În ceea ce priveşte *spaţiul*, comentatoarea apreciază că extragerea piesei din cutia stanislavskiană a realităţii duce la anularea *dramei realiste*. „Se recompune acum cu violenţă, într-un joc al creării şi topirii simultane a ficţiunii", o nouă imagine a *Azilului de noapte*, imagine ce are calitatea de a implica publicul, „violentându-l şi totodată depărtându-l". Regizorul nu doreşte să-şi îndemne spectatorii să asiste la „o felie de viaţă", ci la o confruntare directă cu realitatea existenţială, obţinută prin ştergerea brutală a distanţei sală–scenă. „Ca atare – argumentează Mira Iosif –, raportul esenţial se desenează între spaţiul închis şi cel deschis, sau *spaţiul fericit*, cel care-l ocroteşte pe om, şi *spaţiul advers* (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*), fenomenologul francez precizând: *casa-adăpost se poate*


Cu Tamara Buciuceanu-Botez şi Virgil Ogăşanu repetând *Azilul de noapte* de Maxim Gorki

converti simultan în casa-cavou. Aceasta este şi imaginea-prototip a spectacolului: un dezolant platou cu culcuşuri-sicrie, în care se ghemuiesc mai tot timpul locatarii azilului, obligaţi să convieţuiască silnic, să se asiste necontenit, să se suporte."

Mira Iosif consideră că spectacolul are calitatea de a desena cu maximă acuitate *timpul*, de a da concreteţe *orelor azilului*, „toate convertite într-un neoprit ceas al aşteptării". De fapt, spune comentatoarea, „reprezentaţia începe în zorii tulburi, vineţii, când prostituata *Nastenka* (Gina Patrichi) coboară treptele, venind de la lucru. Momentul zorilor se conturează ca un proces esenţial de iniţiere în lumea reală", definitoriu fiind balansul între somnul greu, de plumb şi trezirea amară. Pentru unii dintre „pensionarii" azilului, „timpul e apăsat de o imensă şi dezolantă plictiseală". Satin, interpretat de Toma Caragiu, se întreba „Ce să fac să mai treacă timpul?"

„Violentarea emoţională" despre care vorbea Mira Iosif la începutul cronicii, consecinţă directă a remodelării spaţiale a relaţiei scenă–sală, determină „recuperarea umanului". Comentatoarea sesizează insinuarea în spectacol a unei „senzorialităţi emoţionale".

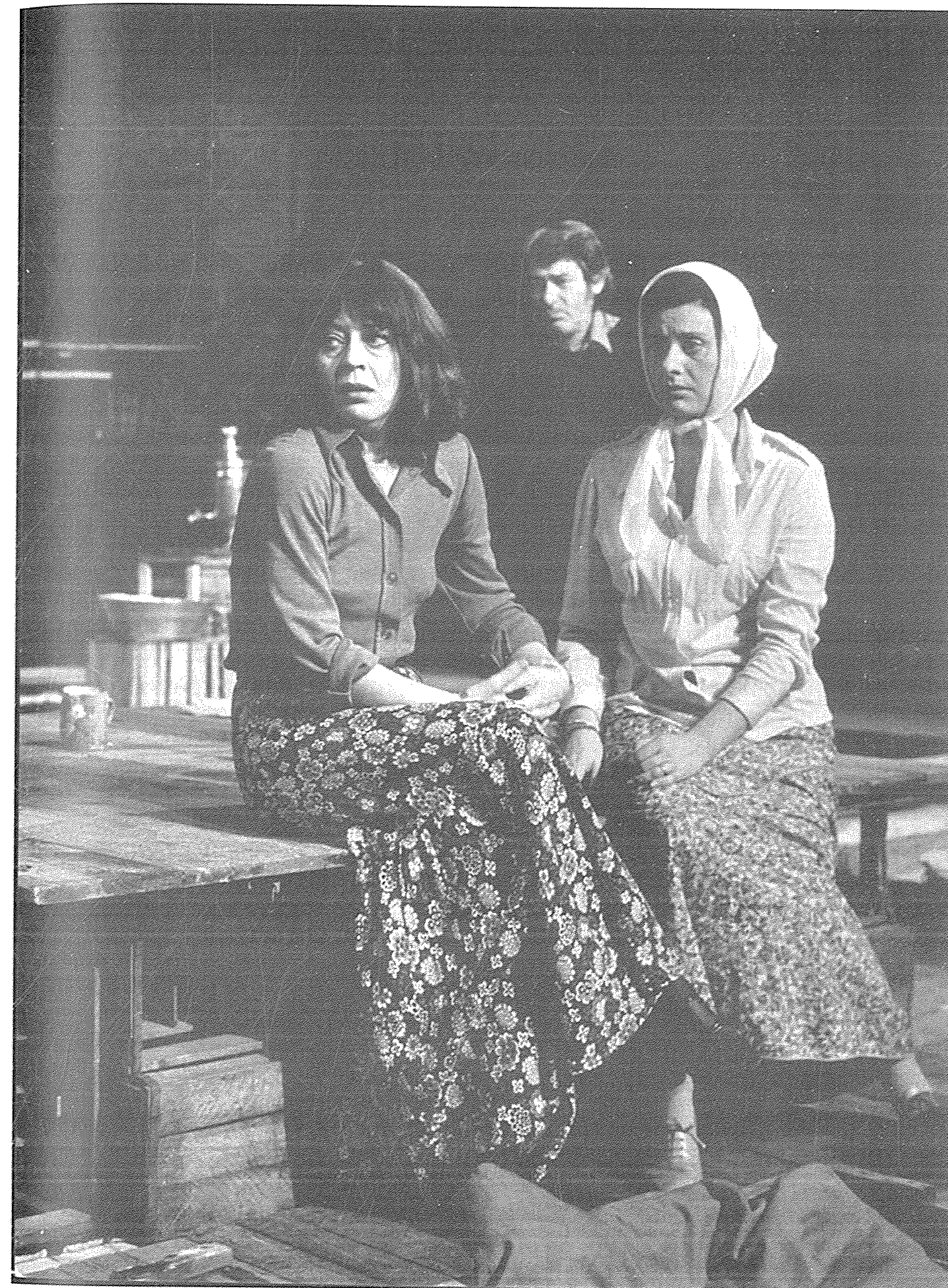
Cât priveşte *destinele*, Mira Iosif insistă asupra faptului că „în spectacolul de azi, accentul cade asupra destinelor, asupra *vieţilor paralele*, orchestrate simfonic, într-o voită lipsă de ierarhizare a suveranităţii morale sau ideologice".

În cronică, se subliniază magistralele creaţii actoriceşti din spectacol. „După fructuoasa experienţă teatrală cu *Elisabeta I*, unde tehnica jocului de grup a impus cu rigoare improvizaţii, *Azilul* reprezintă pentru actori obligaţia severă şi inversă de

joc riguros al unui nucleu fisionat. Această dispersare a personalităților în particule de individualitate imprimă accente noi montării, iar publicului îi aduce nebănuite revelații. Aproape fără excepție, interpreții *Azilului de noapte* merită cronici de actorie. Portretizările lor admirabile sparg șabloanele tradiției și convențiile tiparelor de joc, modificând canonul marilor partituri ale *ariilor* prevăzute, într-o nouă orchestrare a vocilor. [...] Dacă, în precedenta sa montare, Ciulei *a tăiat bărbile* personajelor și a renunțat la machiajul tradițional (pas inovator, consemnat ca atare la momentul respectiv), azi, impunerea unei distribuții tinere dă un nou sens viziunii regizorale, potențând universul tragic al piesei."

Mira Iosif conchide: „*Azilul de noapte*, eveniment al stagiunii teatrale, încheie o nouă pagină în manualul de regie *scris* pe scenă de Liviu Ciulei sau deschide un nou capitol în *cartea* sa dedicată lecturilor din clasici."

Și Margareta Bărbuță, semnatara cronicii publicată în nr. 21 din 1975 al săptămânalului *Contemporanul*, își manifesta surpriza față de curajul regizorului Liviu Ciulei de a edifica spectacolul pe scena de la Grădina Icoanei. „Surprinzătoare – scria Margareta Bărbuță –, ideea de a monta *Azilul de noapte* pe scena-arenă de la Grădina Icoanei se justifică pe deplin în spectacol. Publicul, așezat pe cele trei laturi ale sălii, se constituie de la început în martor și judecător. Decorul construit de Helmut Stürmer pe orizontală, din scânduri și lăzi, închipuind parcă niște alveole asemenea unor sicrie, și prelungindu-se obscur până în îndepărtate cotloane, nu lasă nicio îndoială asupra condiției sociale a personajelor ajunse pe ultima treaptă a ierarhiei unei societăți în care nu omul constituie valoarea supremă. Împărțirea pe verticală a decorului delimitează limpede planurile de existență conform cu ierarhia socială: sus stăpânii, și jos, *la fund* (titlul original al piesei: *Na dne* = La fund, *n.red.*), dezmoșteniții sorții, *foștii oameni*. În ambianța sordidă, încărcată de detaliile materiale ale unei existențe larvare, viața pensionarilor *azilului* ne este înfățișată de regizor și interpreți în toată cumplita, înspăimântătoarea mizerie fizică și morală, cu toate amănuntele gesturilor cotidiene – chiar cu o risipă de amănunte, aș spune. Dând o replică evidentă tendințelor de esențializare, de *eliberare a teatralității* de sub povara cotidianului, tendințe care amenințau la un moment dat să ducă arta teatrului spre un abstracționism golit de conținut uman, Ciulei face o demonstrație de adevăr artistic dus până la amănuntul de viață cotidiană, frizând însă pe alocuri naturalismul. De la halca de carne autentică adusă pe scenă de Antoine în pragul secolului nostru, la mirosul de ceapă pe care-l răspândește în sală cina copioasă a lui Bubnov, pare să nu fi trecut nicio zi, necum șapte decenii de *revoluții* estetice. Și totuși, întregul spectacol – dincolo de unele exagerări, inerente unei poziții polemice, dincolo de unele momente de teribilism regizoral pornit pe antiidilism și antidulcegărie –, întreg spectacolul, zic, este expresia unui punct de vedere contemporan nouă; a unui punct de vedere polemic nu numai la adresa orânduirii sociale însăși, în care un asemenea mod de existență ca acela oglindit în piesa lui Gorki este posibil. Poziția critică a regizorului și a interpreților se exprimă nu prin sublinierea pitorescului romantic al existenței declaraților, nu prin accente patetice și lamentouri melodramatice. Ci printr-o luciditate care merge până la luminarea adâncurilor sufletești, deloc trandafirii, ale oamenilor declasați, până la exploatarea resurselor de umor tragic ale textului: se râde mult la acest spectacol, personajele părând să se amuze, ele însele, de propria condiție, într-o splendidă inconștiență uneori, iar alteori tocmai dintr-o depășire conștientă a propriei condiții, și, în același timp, până la descoperirea zăcămintelor de omenie ce mai licăresc încă în întunecatele adâncuri."



Cu Lucia Mara și Vasile Nițulescu repetând *Azilul de noapte* de Maxim Gorki

În cronica apărută la data de 23 mai 1975 în cotidianul *Scânteia tineretului*, Miruna Ionescu apreciază că „în contextul actual al vieții teatrale bucureștene, cu o stagiune pândită de monotonia repertoriului și a montărilor, reîntoarcerea lui Liviu Ciulei, după cincisprezece ani, la *Azilul de noapte* reprezintă un act de mare cultură".

Comentatoarea e dornică să identifice locul în care se concentrează punctul maxim de originalitate al viziunii propuse acum de Liviu Ciulei. „Încă dinaintea începerii spectacolului, publicul este introdus în universul ale cărui adevăruri și minciuni, gene de lumină și mari pete de întuneric, ale cărui zbateri fără sfârșit le va vedea, simți și resimți în lunga clipă a dezvăluirii lor. Și nu lipsa cortinei sau pătrunderea scenei în mijlocul spectatorilor spun cel mai mult despre *Azil*, ci acea situare a spațiului de joc sub nivelul sălii. Vom privi de sus zbaterea informă a acestui univers subuman, vom asista tăcuți la ritualul ridicării pietrei de pe mormântul celor lipsiți de speranță. Poate că aici găsim mare metaforă, marele semn sub care stă spectacolul lui Ciulei: locatarii subsolului lui Kostîliov, ei, care au furat, care au ucis, care au căzut la fundul societății și care au devenit răi, cinici, grosolani, împăcați (ca Satin sau Baronul) sau neîmpăcați (ca Kleșci) cu soarta lor, chiar dacă mai au ascunse cu grijă, undeva în fundul sufletului, trăsături omenești – nevoia de a fi crezuți, de a fi compătimiți, de a fi ascultați și înțeleși – rămân un fel de cadavre vii, căci le lipsește un ideal care să le dea dreptul să spere."

Cronica Mirunei Ionescu se încheie în felul următor: „Dacă unitatea și forța spectacolului sunt asigurate de profunzimea gândirii lui Liviu Ciulei, de marea echipă de actori pe care o are Teatrul «Bulandra», nu un mai mic merit îi revine scenografului Helmut Stürmer (de curând deținător al premiului pentru scenografie al U.A.P.), pe care l-am simțit vibrând pe aceeași coardă cu regizorul, care a intuit extraordinar de bine sensurile piesei, care a realizat unul dintre cele mai sugestive decoruri din câte am văzut. Nimic nu este în plus și nimic nu lipsește. Sunt patru ore și jumătate în care nimic nu se schimbă pe scenă. Dar sunt ore care nu-și ajung să descoperi toate sensurile și totodată savanta mobilare a spațiului."

Ba da, ceva totuși lipsește, numai că minusul în cauză nu e nicidecum imputabil realizatorilor spectacolului. Mira Iosif vorbea în cronica ei despre faptul că „interpreții *Azilului de noapte* merită cronici de actorie". Or, parcurgând comentariile critice scrise cu ocazia premierei, ai un acut sentiment de insatisfacție, legat tocmai de puținătatea referințelor concrete la individualitățile actoricești. Ni se spune că „actorii și-au compus rolurile cu migală și pasiune, creând personaje memorabile prin unicitatea lor" (Margareta Bărbuță). Ori că „s-au spus atâtea lucruri minunate despre Gina Patrichi (interpreta Nastiei – *nota n., M. M.*), această mare actriță, încât nu am decât să le repet" (Miruna Ionescu). Mira Iosif scrie că „un sporadic drept la cuvânt obține Nastia, electrizând prin jocul Ginei Patrichi, în marea ei scenă din actul trei, printr-o copleșitoare participare la născocirile livrești ce îi transcend realitatea, iluminând-o cu o aură burlesc-tragică". În cea de-a treia parte a cronicii publicate în *Săptămâna culturală a Capitalei* (nr. 232 din 1975), Dinu Săraru notează: „Dar eu cred că rolul cel mai realizat în acest spectacol aparține Ginei Patrichi, autoare, în acest caz, a unei creații memorabile. Este în jocul ei o deznădejde a irecuperabilului, care subminează secundă de secundă până și dorința eroinei de a se sustrage realității crude pe care o trăiește, salvându-se în clipele când încearcă să se autoinducă în eroare, crezându-se eroina foiletonului de duzină. Până și atunci când minte, conștientă că-și oferă singura șansă de a fi fericită o clipă, până și atunci deznădejdea sfâșie chinul eroinei și actrița joacă decăderea cu un tragism, cum ziceam, memorabil."

6. Două spectacole în regia Cătălinei Buzoianu

La 24 iunie 1975, la sala Izvor a Teatrului „L. Sturdza-Bulandra" avea loc premiera spectacolului cu piesa *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, prima colaborare a regizoarei Cătălina Buzoianu cu respectiva instituție, dar și cu actrița Gina Patrichi, căreia i se încredințase rolul titular. Decorul montării era semnat de Dan Jitianu, costumele îi aparțineau Smarandei Brănescu, iar în distribuție mai figurau actori importanți, precum Octavian Cotescu (*Asesorul Brak*), Lucia Mara (*Doamna Elvsted*), Ica Matache (*Julianne Tesman*), în vreme ce Jorgen Tesman era jucat de Virgil Ogășanu.

Născută la Brăila, la 13 aprilie 1938, Cătălina Buzoianu a absolvit Institutul „I. L. Caragiale" în anul 1970. Înainte de a monta în București, regizoarea a realizat câteva spectacole semnificative la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași ori la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Din cartea criticului Ștefan Oprea *Martor al Thaliei* (Editura Junimea, Iași, 1979), desprind următoarea prezentare a regizoarei: „A venit la Iași după absolvirea institutului, dar primul spectacol (*Pescărușul*) îl semnase ca studentă la clasa de regie a profesorului Ion Olteanu. Rareori un regizor tânăr s-a impus atât de repede, rareori drumul unui tânăr regizor a fost marcat numai de succese. Cătălina Buzoianu a surprins de la început prin maturitatea gândirii, prin fermitatea opțiunilor, prin siguranța, claritatea și profunzimea mijloacelor de exprimare artistică, date cu care a dinamizat și a redimensionat activitatea colectivului artistic al Teatrului Național. Actorii, mai ales cei tineri, dar nu numai aceștia, s-au strâns în jurul ei cu încredere și ambiție. Cele câteva spectacole semnate de tânără regizoare [...] au impus o direcție nouă trupei, i-au revizuit stilul de joc, au contribuit decisiv la crearea unei atmosfere de muncă și credință în arta teatrală modernă, la sudarea generațiilor și la revitalizarea relației teatrului cu publicul." Despre perioada ieșeană a regizoarei, dispunem chiar de mărturia protagonistei, așa cum apare ea în textul *Iașii în 1970*, publicat în cartea *Novele teatrale*, retipărită în volumul mai amplu *Mnemosina, bunica lui Orfeu* (Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi", București, 2005).

Ștefan Oprea e confirmat de Valentin Silvestru, care scria în capitolul „Cătălina Buzoianu, prim-plan" din cartea *Ora 19.30* (*ed. cit.*) că „în creația ei e infuză o idee energică despre teatru ca artă independentă, capabilă să emane, cu ajutorul literaturii culte, opinii generale despre lume. Cum niciun spectacol al acestei neliniștite și exigente artiste nu seamănă cu altul, e dificil a i se identifica obsesiile estetice, factorii comuni. *Poemul încrederii*, lansând la Iași, într-o formulă suavă și viguroasă deopotrivă, de teatru politic și poetic, un autor nou, Paul Cornel Chitic, constituia un reper. Dar montarea complexă și ramificată a *Iașilor în carnaval* arăta altă fațetă, prin aspirația spre reconstituirea unui univers revolut, cu mijloace moderne. O restituire interesantă era și *Bolnavul închipuit*, jucat integral, cu interludiile sale muzical-coregrafice, având un accent amărui inedit față de montările anterioare ale comediei molierești. *Peer Gynt* la Piatra Neamț scânteia prin inventivitate și expresivitate, dând necontenit senzația spontaneității într-o compoziție de fald larg și într-o mișcare riguros controlată subteran."

Un interviu intitulat *Douăzeci și una de întrebări pentru Cătălina Buzoianu*, apărut inițial în revista ieșeană *Cronica* și republicat în cartea lui Ștefan Oprea, lucrare deja menționată, e, în bună parte, revelator pentru felul de a fi și starea de spirit ale unei tinere regizoare care va marca decisiv viața teatrală românească de la sfârșitul anilor '70 și din următoarele decenii. „Crezul meu – declara Cătălina Buzoianu – nu este de rodin estetic. Tot ceea ce construiesc răspunde unei alte



Cătălina Buzoianu

nevoi, mult mai profunde. Când citesc un text, el îmi sună într-un anumit fel. Instinctul meu, dacă vreți, mă avertizează de la prima lectură printr-un sistem de alarmă care nu mă înşală niciodată. Acea revelație unică, primordială, constituie nucleul viitorului meu spectacol. Tot ceea ce urmează – documentarea riguroasă, alegerea colaboratorilor, structura propriu-zisă a spectacolului – duce doar către formă, către imagine."

Prima întâlnire artistică dintre Cătălina Buzoianu şi actrița Gina Patrichi s-a petrecut grație spectacolului cu piesa *Hedda Gabler*. Ibsen se afla printre scriitorii de literatură dramatică plăcuți de ambele artiste. Gina Patrichi jucase deja în numeroase spectacole cu piese ale dramaturgului norvegian. La Teatrul din Galați, fusese Nora din piesa omonimă, în spectacolul regizat de Ariana Kunner în stagiunea 1958–1959. La televiziune, jucase în spectacole precum *Rața sălbatică* (1965) sau *Micul Eyolf* (1972), ambele în regia lui Petre Sava Băleanu. Ceva mai târziu, în 1988, Gina Patrichi va juca, tot la televiziune, în *Stâlpii societății*, montare grandioasă semnată de Dan Necşulea.

Într-o cronică la spectacolul de la „Bulandra", cronică apărută mai întâi în săptămânalul *Luceafărul* şi apoi antologată în cartea *Autori şi spectacole* (*ed. cit.*), Marius Robescu socoteşte că „este ceva inactual în teatrul lui Ibsen, pricină pentru care nu avem prea des ocazia de a-l vedea jucat". Pe urmele lui Erich Auerbach, autorul celebrei cărți *Mimesis*, criticul român consideră că respectivul inactual „îşi are sursa în chiar mediul zugrăvit, burghezia, a cărei față s-a schimbat complet între timp". Mai departe, Marius Robescu scrie că „există desigur multe motive care fac posibilă reprezentarea *Heddei Gabler* astăzi" şi crede că „unele dintre ele au fost detectate cu pătrundere de Cătălina Buzoianu, regizoarea spectacolului". Astfel, „cel mai important este, poate, felul patetic în care eroii luptă cu constrângerea. Pot fi identificate la Ibsen adevărate *cercuri* ale constrângerii, compunând infernul său. În funcție de cercul în care au fost aruncate, personajele suferă astfel mai adânc ori doar superficial". Revenind la arta regizoarei, Marius Robescu notează: „Desfăcând textul cu răbdare analitică, acumulând nuanțe, Cătălina Buzoianu clădeşte spectacolul bazându-se pe caractere, din unghi clasic, aşadar amintindu-l sub acest aspect pe Liviu Ciulei. Chiar dacă o observație pedantă ar mai găsi necesare unele corecții, se poate afirma că tânăra regizoare şi-a intuit exact personajele, implicit şi interpreții."

Cătălina Buzoianu i-a încredințat Ginei Patrichi rolul titular, şi nu a făcut deloc rău. Ba dimpotrivă. „Pentru Gina Patrichi, Hedda Gabler pare un rol aşteptat de mult. Din punct de vedere expresiv, actrița îi posedă toate datele: fondul dezamăgit, voința dominatoare, mândria umilită, unită cu uimirea înaintea propriilor porniri ce-i rămân neînțelese. Totuşi, o anumită stingherealā pe care amânăm să ne-o explicăm s-a făcut simțită în unele momente."

Tandemul Gina Patrichi–Cătălina Buzoianu va marca decisiv (cum se spune în limbajul comentatorilor sportivi) un an mai târziu, odată cu spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu, cel care, după spusele lui Valentin Silvestru, o va impune definitiv pe scena bucureşteană pe regizoarea Cătălina Buzoianu. Premiera absolută a piesei n-a avut loc la Bucureşti. Înaintea spectacolului de la „Bulandra", *Interviu* a mai avut parte de reprezentări scenice la Naționalele din Cluj-Napoca, Timişoara ori Craiova, dar, după cum notează Valentin Silvestru, „Cătălina Buzoianu şi trupa, neîmbătrânită, neîmblânzită în aspirațiile ei spre artă deplină, a Teatrului «Bulandra»" a fost cea care a proiectat „în universul nostru artistic, în 1976, noua piesă a Ecaterinei Oproiu".



Cu Octavian Cotescu în *Interviu* de Ecaterina Oproiu

Mircea Ghiţulescu scrie (cf. *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000) că „Ecaterina Oproiu a reexaminat savuroasele ei interviuri publicate prin anii '70 în revista *Contemporanul* (tipărite în cartea *3 × 8 plus infinitul – nota n., M. M.*), remarcabile prin *autenticitate* nonconformistă, în contrast cu conformismul vremii, le-a selecţionat după un minimum de criterii dramatice (problematică, pitoresc, insolit, reprezentativ), devenind mici scenete legate între ele printr-un pretext: o emisiune de televiziune". De fapt, „important (şi unic, după câte ştim, la noi) este că interviul, specie publicistică, se transformă ingenios în teatru". Valentin Silvestru nota în cronica din *România literară* din 27 decembrie 1976, reprodusă în cartea *Ora 19.30*, că „e... pentru prima oară când televiziunea apare în teatru ca un mod de intervenţie civică şi e pentru prima oară când oamenii televiziunii apar ca personaje, cu dramele lor reale, cu munca lor. Dar, desigur, e şi pentru prima oară când se agită cu atâta acuitate, pe scena noastră, condiţia femeii. Într-un context amplu, care te face să te gândeşti dacă nu cumva, simulând atâtea chestionări, autoarea nu ne ia de fapt un singur interviu, chiar nouă, tuturor celor din sală, cu o şiretenie căptuşită de graţie şi cu o iscălitură de gheară catifelată care nu te lasă de tot liniştit după ce te-a însemnat. Forţa de atac a piesei împotriva prejudecăţilor e absolut remarcabilă". Ion Cocora aprecia (cf. *Privitor ca la teatru*, vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982) că *Interviu* e „o piesă-eseu", „o piesă-dezbatere" pe tema *condiţia femeii*; premisele sunt, adică, demonstrative, de un evident caracter teoretic; materia dramatică, în schimb, nu e câtuşi de puţin abstractă, subtextul ei demonstrativ e bine ascuns de datele cotidiene ale fabulei; personajele încorporează în ele cu o uimitoare lipsă de ostentaţie tensiunea faptului de viaţă real; actele lor sunt de acord cu unele mentalităţi, faţă de acestea pot fi considerate autentice sau nu, de aceea nici nu cer motivaţii psihologice. Într-un fel, Ecaterina Oproiu imaginează o suită de crochiuri aparent fragmentare, fără coerenţă epică, deoarece nu gradarea faptelor contează în tranşarea deznodământului, căci practic nici nu există o ordine acumulativă în ceea ce priveşte anecdotica, un episod nu e condiţionat de altul; altfel spus, unitatea e una de atitudine, o asigură starea de spirit pe care se edifică spaţiul convenţiei, atitudinea şi starea de spirit, în consecinţă o reprezintă structural pe autoare, pulsul lor aci bate în situaţii şi replici de un înduioşător sentimentalism, aci în altele de o ironie tăioasă, împinsă cu scânteietoare inteligenţă până la limita unei subtile demitizări."

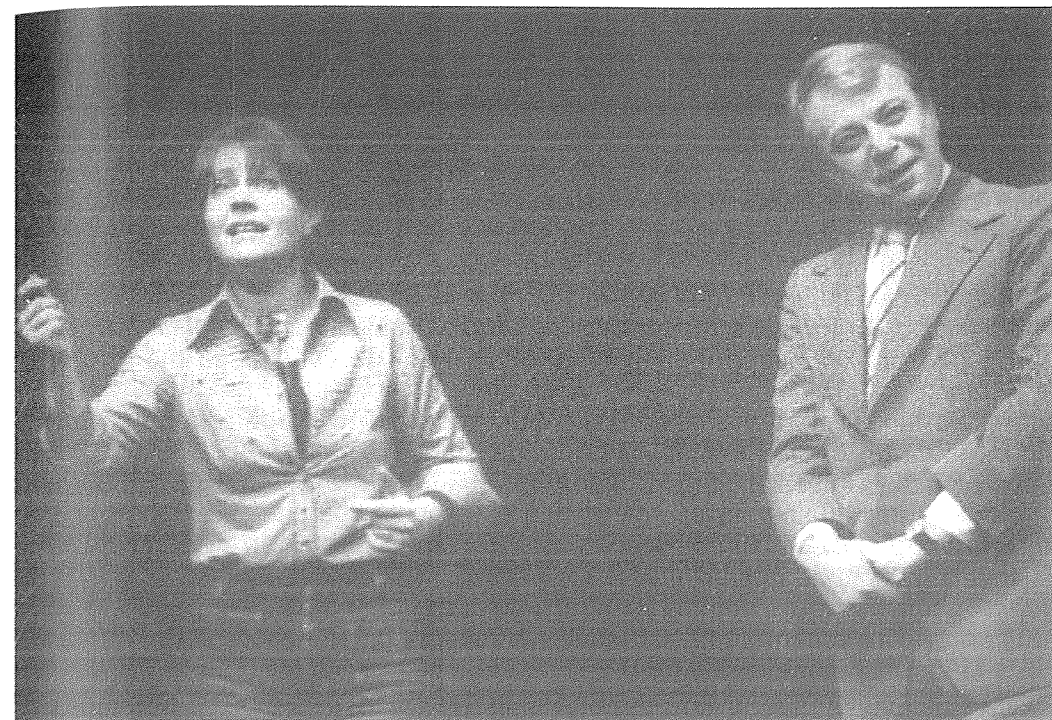
Avem la îndemână o mărturie a regizoarei, publicată în secvenţa *Novele teatrale* din volumul *Mnemosina, bunica lui Orfeu*. „După *Elogiul negaţiei*, prin care clamează refuzul oportunismului şi al sclerozei, autoarea (Ecaterina Oproiu – *nota n., M. M.*) adună în volumul *3 × 8 plus infinitul* un mănunchi de interviuri de incitantă actualitate. Era în 1976. În faţa unui coş în care cădeau ghemotoace de hârtii nefolositoare (câte fragmente din viaţa ei?) – ea într-un halat cenuşiu de curăţenie, necoafată, obosită, eu cu fetiţa mea de doi ani pe genunchi (*ce mai Marghioliţă!*, spusese Catrinel) –, am hotărât împreună să ne înhămăm (nu ştiam la ce!) la urcarea interviurilor pe scenă. Am umblat într-un periplu pe la Teatrul Mic, pe la «Nottara» şi ne-am oprit la «Bulandra», unde eu susţineam că ar fi distribuţia perfectă (pe Draga Olteanu am împrumutat-o de la Naţional). Pe urmă, am muncit mult şi am suferit mult şi a ieşit un spectacol destul de bun pentru câtă supărare fusese între noi, un spectacol care putea fi mai bun, din punctul meu de vedere, dar aşa a fost să fie. Un spectacol care s-a jucat opt ani şi s-ar mai fi jucat şi astăzi, dacă n-ar fi murit, ca-n poveste. Un spectacol pe care eu l-am considerat ca pe un act social.


Cu Ica Matache în *Interviu*

Un spectacol care conținea totuși o apreciabilă cantitate de adevăr – un spectacol în care actrițele, în special, realizau impresionante performanțe. Un spectacol care nu era frumos, era dur și neplăcut. În nici un caz roz... La acest spectacol am înțeles ce înseamnă forța biologică a femeii, capacitatea femeii de a fi inteligentă prin instinct sau visceral, altfel decât bărbatul. M-am gândit de multe ori, citind *Baraj la Pacific*, sau *Iubitul*, sau *Caietul de aur*, sau *Copiii violenței*, la Primărița, sau la Procuroarea, sau la Sudorița, sau la Femeia la fân din *Interviu*. Aceeași vulnerabilă încrâncenare. Același victorios eșec. Forța fragilă a femeii. Eroismul ei derizoriu. Fatalitatea biologică depășită prin efortul voinței și al misterului nedescoperit încă."

Pentru Natalia Stancu, semnatara cronicii publicată la 12 ianuarie 1977 în cotidianul *Scânteia*, *Interviu* „are forța dramatică a unei confesiuni, frizând deseori tragismul, iar pe alocuri – nu întru totul deliberat – comicul. E, acesta din urmă, un risc pe care Ecaterina Oproiu și-l asumă *bărbătește*, în numele unei nobile aspirații spre autenticitate și al refuzului oricărei mistificări". Natalia Stancu sesizează și o seamă de defecte de structură ale piesei. „*Interviu* nu se încheagă îndeajuns în plan dramatic, intriga Reporter–Reporteriță nereușind să asigure suficientă coeziune suitei de scene-dezbatere."

Un reproș asemănător formulează în cronica sa, publicată în nr. 1 din 1977 al revistei *Teatrul*, criticul Virgil Munteanu. În opinia lui, duelul Reporter–Reporteriță ajunge să se degradeze „în hărțuială feministă-antifeministă și, mai jos, în gâlceavă postmatrimonială". Până la urmă, va începe o altă piesă, „și, din păcate, mult mai puțin interesantă". Și Virgil Munteanu punctează: „...Și, din păcate, mult scoasă în evidență, mult apăsată în spectacolul Cătălinei Buzoianu, de pe scena Teatrului «Bulandra». Paradoxal lucru, tocmai strălucita, dar absolut strălucita



interpretare a fermecătoarei Gina Patrichi și a seducătorului Octavian Cotescu pune în lumină crudă acest cusur de structură al piesei, tocmai impecabila lor traiectorie, tocmai fantezia lor explozivă, tocmai subtilitatea lor de monștri sacri ai scenei noastre nasc sentimentul de neîmplinire sau de preaplin, pe care spectacolul îl lasă. Dar cum să le reproșezi actorilor că sunt prea buni? Mă întreb cu teamă ce s-ar fi ales din spectacol dacă și celelalte interprete nu ar fi atins nivelul foarte înalt al Ginei Patrichi și al lui Octavian Cotescu. Din fericire, lucrurile stau astfel, că interviurile propriu-zise sunt, fiecare în parte, bijuterii de interpretare."

Spectacolul a avut premiera la data de 18 decembrie 1976, după un număr însemnat de vizionări în fața unor comisii ideologice, vizibil deranjate de „nonconformismul" textului, nonconformism despre care vorbea Mircea Ghițulescu. După mărturia regizoarei însăși, publicată în *Monografia Teatrului «Bulandra»*, spectacolul „a avut de întâmpinat multe probleme, vizionări, după care se tăiau scene din spectacol și se cereau chiar modificări de decor, dar, în cele din urmă, a ieșit și a avut un succes mare". Deși „aceste fragmente aruncate peste bord, în nebunia repetițiilor", cum le numea sibilinic Cătălina Buzoianu în cartea sa *Novele teatrale* au costat-o, neîndoielnic, mult. În regia Cătălinei Buzoianu și în scenografia lui Mihai Mădescu evoluau actorii Gina Patrichi, Octavian Cotescu, Aurel Cioranu, Mariana Mihuț, Tamara Buciuceanu, Lucia Mara, Draga Olteanu-Matei (dublată de Maria Gligor), Mihaela Marinescu, Cătălina Pintilie, Adrian Pintea (dublat de Andrei Peniuc) și Mihai Mereuță.

Dincolo de defectele amintite, spectacolul a fost unul bun. Indubitabil, bun. A fost cel ce i-a adus buletinul de București regizoarei Cătălina Buzoianu. „Spectacolul – scria Valentin Silvestru – valorifică, într-o exprimare solidă și

ordonată, cu orânduirea talentată şi fluentă a momentelor, într-un realism substanţial, lapidar şi dens, ce e novator şi profund în text. Regizoarea şi scenograful Mihai Mădescu au compus şi o structură scenică, dar această structură, la început găsită (determinată de desfăşurarea acţiunii pe un platou de televiziune, într-un spectacol de televiziune), n-a acoperit ulterior piesa. Probabil că formula literară ar avea nevoie de o formulă scenică mai ramificată şi mai diversă, aptă a spori dramatismul conţinut şi a potenţa diversitatea mediilor, a circumstanţelor de viaţă (şi de joc) şi a figurilor. Dar avem de-a face negreşit cu o operă scenică de adevăr şi frumuseţe, cu eroine triste şi vesele, posace, nostime şi, mai ales, inteligente, de o inteligenţă ascuţită cum e Ea, *întruchipată strălucitor de Gina Patrichi*... (*subl. n., M. M.*)."

O cronică semnată de Smaranda Jelescu şi publicată în *Scânteia tineretului* din 29 decembrie observa, la rândul său, defectul de construcţie menţionat de Virgil Munteanu. Există un dublu în construcţia personajului Ea. O ea, care este fosta soţie în disputa de pe platou, şi o Ea, reportera. „De fapt, reporterul, actriţa Gina Patrichi este *altcineva* atunci când intră în rol, când îşi face meseria, când intervievează." Autoarea cronicii observă o scădere a tensiunii scriiturii, dar şi a tensiunii spectacolului în episodul cu pricina, un episod căruia, de altfel, nu e greu să-i găseşti ascendenţa în *Nu sunt Turnul Eiffel* şi urmarea în viitoarea piesă a Ecaterinei Oproiu, *Cerul înstelat deasupra noastră*. „Cătălina Buzoianu – scrie Smaranda Jelescu – a realizat un spectacol-dezbatere etică, în care ideile sună răspicat şi dramatismul este conţinut. O scenografie funcţională, semnată de Mihai Mădescu, explicitează refuzul ostentaţiei. Dacă spectacolul ar fi avut mai mult ritm, dacă regizoarea ar fi simţit acele *trenări* de pe platou – paradoxal, pe un platou de televiziune tocmai ritmul îndrăcit al lucrului trebuiau să o ajute la eliminarea pauzelor de tensiune – ar fi greu să îi găsim păcate grave." Jurnalista remarcă meritele Cătălinei Buzoianu în alcătuirea distribuţiei şi observă: „Gina Patrichi, excepţională în marele monolog de la început şi *autentic* reporter".

Pentru Natalia Stancu, *Interviu* se vrea, în primul rând, un spectacol de actori. „Aplaudată la scenă deschisă, Gina Patrichi în rolul Reporteriţei reuşeşte, într-adevăr, cu acest spectacol una din marile creaţii ale sale. Actriţa vibrează ca o lamă de oţel, se mistuie de pasiune, de dorinţa de *a fi*, de *a trăi* fără frustraţii, ca un om întreg. Cred că această creaţie a Ginei Patrichi ar fi fost şi mai strălucită dacă, în unele momente, actriţa ar fi mai puţin demonstrativă şi ar căuta sugestii mai discrete, dar mai percutante ale dramei."

În cronica din nr. 1 din 1977 al săptămânalului *Contemporanul*, Margareta Bărbuţă afirmă că spectacolul este dominat de „cuceritoarea prezenţă a Ginei Patrichi în rolul Reporterei, de o excepţională putere de sugestie, inteligentă şi sensibilă, suplă şi viguroasă, transpunându-se firesc în cele mai diverse stări şi situaţii. Momentul pe care l-aş numi al definirii paradoxului femeii (...*moale, moale... fetiţa, băieţelul*...) e antologic".

În opinia lui Radu Popescu, exprimată în cronica apărută la 27 decembrie 1976 în cotidianul *România liberă*, spectacolul regizat de Cătălina Buzoianu, „foarte mulat pe spiritul fin, alert, luminos, al autoarei, şi mai ales interpreţii, care, în cea mai mare parte a lor, au strălucit" merită toate aprecierile. „Începând cu Gina Patrichi, interpreta reporterei, care, după ce şi-a introdus personajul printr-un monolog interpretat ca un *show* de cea mai bună calitate, a fost tot timpul umană, sinceră, inteligentă, simplă, fără cel mai neînsemnat moment de scădere, care să ne dea prilejul de a arunca ancora criticii."

În *Cartea cu artişti. Teatrul românesc contemporan* (Editura Redacţiei Publicaţiilor Româneşti pentru Străinătate, Bucureşti, 2004), Mircea Ghiţulescu

introduce un subcapitol, intitulat „Gina, Cătălina şi Ecaterina", în care, în mare, reia o cronică publicată în revista clujeană *Steaua*. „Energia regizorală s-a risipit în elaborarea scenariului. Odată compus, este lăsat cu încredere pe mâna actorilor. Pe de altă parte, *Interviu* este genul de spectacol în care munca regizorului se ascunde într-o puzderie de amănunte pe care eşti dispus să le atribui oricui (scenografului, muzicii, actorilor, întâmplării), numai regizorului nu. Dar este cu certitudine un spectacol de actori... Voluntară, dramatică, imprevizibilă, Gina Patrichi poartă personajul (Reportera TV) de la eroism la tragism. Fronda ei feminină ascunde o mare decepţie şi o dragoste nestinsă pentru fostul soţ. Ea, care predică bărbăţia femeii, bărbată ea însăşi, neobosită, mereu în vervă, e slabă în dramaticul ei eroism. Raporturile de vinovăţie cu fostul soţ (reporter şi coautor al emisiunii cu pricina) se restructurează. Cine este vinovat pentru ruptura unei perechi legate printr-o iubire încă vie?"

În *Săptămâna culturală a Capitalei*, Dinu Săraru a consacrat un foileton în trei episoade spectacolului de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra". Din a treia lui parte, apărută la data de 14 ianuarie 1977, citez următoarele: „Spectacolul Cătălinei Buzoianu cu acest remarcabil *Interviu* – un *Interviu* curajos, adeseori crud, nu o dată încălzit de lirism, întotdeauna cinstit şi autentic şi întotdeauna polemizând cu mistificarea şi, mai ales, având darul de a nu ne sufoca cu soluţiile pe tavă şi cu prefigurările de circumstanţă, în favoarea dreptului vieţii de a-şi mai spune şi ea cuvântul, de atâtea ori imprevizibil, totuşi –, spectacolul, zic, onorează replica şi, în cele mai multe cazuri, egalează. O trupă cum este aceasta de la «Bulandra» cere din partea unui regizor inspirat ştiinţa creării cadrului şi atmosferei, pentru ca actorii, bine distribuiţi, să se desfăşoare ei înşişi cu plăcere în spaţiul determinat de personaje şi replici... Regizoarea a înţeles acest lucru, şi iată-i, mai întâi, pe Octavian Cotescu-Reporterul făcând credibil un personaj abia sugerat, punând la bătaie umorul lui blând şi superior ironic, pentru a lăsa să se înţeleagă că ar fi vorba de o dramă mult mai puternică decât spun replicile... şi pe Gina Patrichi-Reportera, semnând un moment de teatru de mare virtuozitate şi, iar, suplinind drama cu o artă a detalierii nuanţelor şi a sugerării semnificaţiilor ultime remarcabilă şi puternic aplaudată."

La zece ani distanţă de succesul reprezentat de spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu, Gina Patrichi şi regizoarea Cătălina Buzoianu se vor reîntâlni pentru o nouă mare izbândă, din păcate printre ultimele ale actriţei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra". E vorba despre spectacolul cu *Dimineaţă pierdută*, adaptare datorată Cătălinei Buzoianu, după romanul omonim al Gabrielei Adameşteanu.

7. O nouă întâlnire cu Gorki: *Micii burghezi*

La aproape trei ani de la marele succes reprezentat de noua montare a celei mai cunoscute piese a lui Maxim Gorki, *Azilul de noapte*, Teatrul „Bulandra" lua decizia de a introduce în repertoriul său piesa de debut a scriitorului, *Micii burghezi*. Spectacolul a avut premiera la 10 februarie 1978, regia îi aparţinea lui Ioan Taub, iar scenografia Svetlanei Şchiopu. Distribuţia era una de excepţie, cuprinzând o parte dintre „greii" instituţiei: Victor Rebengiuc în *Bessemenov,* Luminiţa Gheorghiu şi Ica Matache, distribuite pe rolul *Akulina Ivanovna*, Florian Pittiş în *Piotr,* Albert Kitzl (*Nil*), Mihai Mereuţă (*Percihin*), Rodica Suciu-Stroescu în *Ţvetaeva*, Gelu Colceag (*Şişkin*), Maria Gligor (*Stepanida*), Emil Reisenauer şi Mihai Vasile Boghiţă, care jucau, alternativ, rolul *Medicului*. Ginei Patrichi i s-a încredinţat rolul *Tatiana*.

Remarcăm prezența în distribuție a unui nume, cel al lui Albert Kitzl, căruia i s-a încredințat rolul Nil. Documentarul vorbește despre faptul că acesta ar fi fost dublat de Dan Nuțu. Nu există însă cronici la reprezentații în care ar fi evoluat „dublura", actor de mare clasă, care introdusese un stil nou pe scenă. Dan Nuțu era „tânărul furios" al teatrului românesc.

În opinia lui Valentin Silvestru, exprimată în cronica publicată în *România literară* nr. 9 din 7 martie 1978, a fost vorba despre „o apariție care nu se reține...; sub apăsarea distribuirii eronate, fad băiețoase, cu accente cocoșești a lui Albert Kitzl, se prăbușește coloana principală a eșafodajului gorkian". Și Ileana Lucaciu, semnatara cronicii din *Săptămâna culturală a Capitalei*, ediția din 24 martie 1978, a văzut spectacolul cu Albert Kitzl în rolul Nil, și nici ea nu a avut deloc cuvinte de laudă la adresa interpretului, „de la care cu greu se poate înțelege replica, rostită cu un accent aparte, pe care-l are în vorbire actorul". Numai că Natalia Stancu, semnatara comentariului din cotidianul *Scânteia* (numărul din 16 februarie 1978), era de părere că, „handicapat mai ales de felul defectuos și ciudat în care accentuează cuvintele și, mai ales, frazele, Albert Kitzl, tânăr actor cu o personalitate deosebită, creează un Nil interesant, direct, deschis, degajat, cuceritor – definit mai mult prin independența mișcării sale în scenă decât printr-o relație și coliziune ideatică cu ceilalți". La rându-i, Traian Șelmaru îl califică pe interpretul rolului Nil drept „un actor foarte talentat", care „dă proaspetei imagini a lui Nil firesc și spontaneitate" (în *Informația Bucureștiului* din 15 februarie 1978).

Am insistat asupra acestei gâlcevi indirecte a comentatorilor mai puțin pentru partea spumoasă din ea, cât mai degrabă pentru faptul că, așa după cum se va vedea, regizorul Ioan Taub a mizat mult în spectacolul său pe relația antagonică dintre Bessemenov (jucat de Victor Rebengiuc) și Nil.

Iată cum își începe cronica publicată în nr. 4 din 1978 al revistei *Teatrul* criticul Constantin Paraschivescu: „Maxim Gorki și-a intitulat piesa, la început, *Scene din casa familiei Bessemenov*; e posibil ca celui obișnuit cu titlul *Micii burghezi* – și cu imaginea asociată lui – prima notație a autorului să i se pară mai adecvată realității de azi a spectacolului de pe scena Teatrului «Bulandra». Din două motive. Întâi, pentru că realizatorii – în primul rând, regizorul Ioan Taub – n-au urmărit cu precădere accentuarea unor linii ale conflictului, a unor momente anume de intensitate și a unor afecte, n-au propus o delimitare ostentativ tipologică, ci s-au străduit – s-au străduit! – să obțină ceva mai mult decât toate astea, ceva de dincolo de linii și de scheme, o stare dramatică, o stare existențială, realistă destul de greu de definit. Apoi, pentru că n-au ținut cont de unele convenții stabilite în urma unei lecturi tendențioase, care pretinde o scăpărare de flăcări, în conflictul dintre bătrânul Bessemenov și tânărul Nil, o determinare socială categorică a acestuia din urmă. Rezultatul: starea dramatică se definește de la sine, natural, concentrat, grav, pe parcursul desfășurării ei, iar tendința e implicită. Viața în casa Bessemenovilor – legați prin lanțurile grele ale apartenenței de clasă, prin avere, prin titluri, prin prejudecăți, prin ipocrizie și prin rigiditatea în educație și în conduită – este imposibilă, căci e generatoare de drame, de ratări, de denaturări. Singura soluție e desprinderea din acest infern, eliberarea simplă, firească, sănătoasă, în numele plenitudinii personalității omenești și al nobleței destinului omului, soluție care se află în mâinile fiecăruia." Și Constantin Paraschivescu spune: „*Scene din viața familiei Bessemenov* – acesta e spectacolul Teatrului «Bulandra», regizat în stilul Teatrului «Bulandra» de către Ioan Taub, adică cu știința de a pune în valoare capacitatea de trăire lăuntrică a excelenților actori de aici și de a crea prin ei, cu ei, adevăratele dimensiuni dramatice ale unei familii care plătește pentru falsificarea esenței sale umane."

„Accentul regizoral cade pe confruntarea crâncenă din casa familiei Bessemenov, denumită o adevărată «casă de nebuni», cu personaje aflate în pragul alienării psihice", scrie Ileana Lucaciu în sus-menționata cronică din *Săptămâna*.

„Ioan Taub, regizorul solidului spectacol de la Teatrul «Bulandra», descifrează, descompune și creează cu minuție obiectivă textul gorkian scenă cu scenă, replică cu replică – scria Natalia Stancu în *Scânteia*. – Lectura lui modifică totuși echilibrul gorkian dintre condiționarea socială și condiționările psihologice și temperamentale ori pur și simplu existențiale, apăsând pe ultimele trei, pe lupta dintre necesitate și libertate, pe nonsensul existențial al Tatianei. La fel, înfruntările de idei sunt, și ele, întrucâtva estompate de unele atitudini mai mult temperamentale și de dispoziții apăsat sentimentale... Spectacolul este serios, lucrat cu mare atenție, cu acea răbdare a decupajului și știință a consecvenței stilului, a elaborării contratimpului dramatic, a proiectării corpurilor în vidul scenei și a lansării replicilor, în concentrarea unor momente de tăcere: cu acea pricepere a dilatării semnificative a unor secvențe, care nu i-au lipsit niciodată lui Ioan Taub.

Cu certitudine, a fost un spectacol de actori și pentru actori. Tocmai din acest motiv, Ioan Taub a accentuat latura cehoviană a acestui text de debut în genul literaturii dramatice a lui Maxim Gorki. Și actorii nu au dezamăgit. Gina Patrichi, deloc."

„Gina Patrichi – scria Constantin Paraschivescu – este Tatiana, ființa care resimte mai intens drama familiei, pentru că nu se poate desprinde de ea prin sinucidere; interpreta trăiește grav datele rolului, cu o concentrare de tragediană care-și strigă tăcerile și-și șoptește zguduitor strigătele."

„Gina Patrichi – nota Natalia Stancu – dovedește încă odată ce mare actriță este. Dincolo de faptul că pornește prea de sus, din paroxismul unei stări de suferință (interzicând eroinei o trecere necesară de la conflictul încă deschis, viu cu lumea), la totala apatie. Gina Patrichi mi se pare aici chiar superioară unor creații precedente, prin estomparea oricăror tonuri stridente, prin bogăția nesfârșită a nuanțelor, prin capacitatea extraordinară de sugestie a celor mai mici detalii ale chipului și gesturilor ei."

Printre creațiile de neuitat pe care le-a prilejuit spectacolul, Nelu Ionescu vorbește în cronica sa din nr. 8 (23 februarie 1978) al revistei *Flacăra* despre „aceea a Ginei Patrichi", „țipetele gâtuite și privirile infinit disperate ale chinului pe care Gina Patrichi l-a dat Tatianei". „Gina Patrichi interpretează o Tatiană convingătoare", zice Traian Șelmaru.

Ceva mai rezervată este Ileana Lucaciu, care, în cronica ei, scrie: „Gina Patrichi, supusă îndrumării regizorale, accentuează, în dauna complexității rolului, doar ariditatea și uneori răutatea Tatianei, lăsând de o parte tendințele de evadare, simplificând relațiile față de părinți."

A fost, după părerea lui Constantin Paraschivescu, un „spectacol de interpreți..., dar și de confirmare a unei viziuni regizorale pline de tact, care a reușit să definească problemele grave ale unui univers închis".

8. Roluri, în chip și fel

De la spectacolul cu piesa *Micii burghezi*, au trecut ceva ani până când Ginei Patrichi să i se încredințeze un nou rol. De-abia în anul 1981, respectiv în stagiunea 1981–1982, actrița a putut fi văzută într-o nouă premieră – cea cu piesa spaniolului Antonio Buero Vallejo *Judecată în noapte* (14 februarie 1981). La scurtă vreme, actrița evolua, la modul superlativ, într-o nouă premieră, cea a *Amintirilor* lui Aleksei Arbuzov,

montare a cărei regie a fost asumată de actorul Ion Caramitru (30 aprilie 1982). După o nouă pauză, publicul bucureştean a avut bucuria de a o revedea pe Gina Patrichi în *O lume pe scenă*, un spectacol cu o structură absolut aparte, mozaicată, ce o avea drept regizoare pe coregrafa Miriam Răducanu, cu care actriţa avea şi o relaţie personală ceva mai specială (14 martie 1984). În spectacolul cu piesa *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*, după piesa dramaturgului ceh Jan Otčenasek, spectacol ce a avut prima ridicare de cortină la 30 iulie 1984, actriţa a avut parte de o dublă satisfacţie: mai întâi, pe cea a reîntâlnirii cu un vechi prieten, regizorul Valeriu Moisescu, de numele căruia se leagă debutul ei în artă, atât la Teatrul de Stat din Galaţi, cât şi la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra", apoi pe aceea de a putea susţine un veritabil recital actoricesc. Făcea cu Tamara Buciuceanu un tandem ieşit din comun, tandem în care îşi dădeau mâna deopotrivă complementaritatea şi contrapunctul, armonizarea dintre cele două interprete fiind fără cusur. În sfârşit, la 8 noiembrie 1986, Gina Patrichi apărea în spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, spectacol ce fusese impus Teatrului „Bulandra" de aniversarea voievodului Mircea cel Bătrân, aniversare rapid instrumentalizată de cultul personalităţii dictatorului. Iar cum jocul cu istoria devenise o obişnuinţă în România comunistă, nu a mai mirat pe nimeni de ce Bătrânul Mircea a fost cosmetizat în laboratoarele de propagandă ale vremii, supus unui *lifting* caraghios şi rebotezat Mircea cel Mare. Putea doar să mire cum la această operaţie de rescriere a istoriei aderau nume importante ale istoriografiei naţionale. Dar compromisul era la ordinea zilei, o nefirească regulă de viaţă sau, mai corect spus, pentru supravieţuire.

Nu am reuşit să aflu motivele în virtutea cărora Gina Patrichi, actriţă în plină forţă creatoare, a fost mai rar distribuită în anii respectivi. Sigur e un lucru. Că, deşi spectacolele în care a jucat au fost de calibre artistice variabile, Gina Patrichi nu a abdicat nicio clipă de la regulile profesionalismului şi ale respectului pentru public. Desprind câteva reflecţii ale actriţei, notate de ea însăşi într-un caiet de însemnări şi reproduse în facsimil în cartea lui Mircea Patrichi:

„Teatrul nu e nici o meserie, nici divertisment. Ci omul regăsit în superioara lui umanitate."

„Dragostea de teatru şi aventura inteligenţei se confundă."

„Nu accept să trăiesc altfel decât pentru a putea descifra şi reprezenta, în lumina unui sens, experienţa vieţii."

„Vreau să creez pentru toţi. Sună grandilocvent, dar scena e făcută pentru a facilita dialogul, şi nu pentru a sublinia ceea ce ne poate despărţi."

„Dacă m-am dăruit teatrului este pentru că mi-s dragi semenii."

Recitind aceste reflecţii, azi, 1 august 2008, gândul m-a dus instantaneu la cartea regizorului Mihai Măniuţiu *Despre mască şi iluzie* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2007), acel regizor cu care Gina Patrichi va colabora fără cusur în ceea ce va fi ultimul ei mare succes, spectacolul cu piesa *Antoniu şi Cleopatra*. Ceea ce Mihai Măniuţiu enunţă drept teorie generală a artei actorului se potriveşte perfect artei Ginei Patrichi. Tocmai de aceea, înainte de a continua operaţiunea de rememorare a rolurilor interpretate pe cele două scene ale „Bulandrei" de marea actriţă, socotesc necesar să intercalez un fragment semnificativ din cartea lui Mihai Măniuţiu:

„Actorul practică saltul în gol cu ochii legaţi... Expunându-se riscurilor dedublării, el reuşeşte nu odată să depăşească neajunsul dualităţii şi să adauge lumii fictive a scenei o a treia figură, un al treilea corp (nici al lui, nici al personajului) care, în nou ivita triadă, se va manifesta independent şi va fi, pe durata spectacolului, adevăratul vehicul, adevărata esenţă a celorlalte două. Metamorfozele duc, cum se vede, nu la

transformări enigmatice, ci la neaşteptate înfiinţări. *Deasupra persoanei sale private şi a conturului dramaturgic sugerat al rolului (contur cuprins, desigur, tot în câmpul kinestezic), histrionul proiectează un corp înglobant, superior celor ce l-au* precedat *şi care împlineşte schema ludică printr-o figură* întrupată exclusiv pentru joc *şi consacrată lui, figură necunoscută, şi totuşi atât de transparentă, încât celelalte două vor putea să fie mai lesne decât înainte încifrate ori descifrate printr-însa. În teatru, himerele sunt îmbrăcate în armuri senzitive şi profesează un răscolitor patetism al carnalului. Din actor se naşte himera carnală a actorului: persoana sa ludică. Ea îl închide într-un destin şi-l hărăzeşte trăirii intense, eliptice a fatalităţii rolului. Seară de seară, o experienţă-limită prefaţează acest transport fantasmatic dintr-o existenţă aleatorie în una necesară. Asistăm la un fel de* sinucidere *simulată a interpretului: orizontul circular al individuaţiei lui devine obscur şi confuz, cu limite cvasiiluzorii, uşor de transgresat, acesta fiind momentul său paradoxal de plinătate în vid, când el e aproape totul şi aproape nimic. Expus oricărei transformări şi părând a beneficia de spectaculoase posibilităţi de a fi, el are, de fapt, la îndemână doar multiple căi de a se nega, de a permite Alterităţii să îl pătrundă, să ia în stăpânire teritoriile pe care, urmând strategia implicită a vocaţiei, spiritul său le-a părăsit provizoriu... Ce straniu, ce absurd, în fond: să fii invadat de tine însuţi, care e un altul, şi să te regăseşti în fantoma care bântuie locul absenţei tale!...*

...Pe durata reprezentaţiei, trăirea cotidiană e abolită printr-un constant efort antimimetic, prin numeroase tehnici de sublimare, dar, în momentul când încordarea cedează şi actorul trece în spatele scenei relaxat, golit de toţi şi de toate, singur cu vertigiul inimii lui, reflexele *jocului – în cea mai mare parte neştiute, nebănuite şi împodobite cu înşelătoare obrăzare – îl invadează dintr-o dată, îl năucesc, insuflându-i un aparent şi tranzitoriu calm...*

...A juca un coşmar voluptuos..."

Jocul... şansă dată omului de a-şi regăsi superioara lui umanitate, după spusele Ginei Patrichi. Figura întrupată exclusiv pentru joc – după spusele lui Mihai Măniuţiu. A profita de „coşmarul voluptuos" pe care îl reprezintă jocul, după cum opinează Mihai Măniuţiu, dar nu pentru tine, omul-actor, ci pentru a crea pentru toţi, cum dorea Gina Patrichi. Producând în timpul spectacolului ceea ce Mihai Măniuţiu numeşte „un al treilea corp-de-sacrificiu al lui", actorul se dăruieşte teatrului şi face asta, fiindcă îi sunt dragi semenii, după cum nota Gina Patrichi.

„Actorul – scrie în cartea sa Mihai Măniuţiu – este rezultatul unei neîntrerupte creaţii de sine." O creaţie ce s-ar dovedi imposibilă în absenţa dragostei de teatru şi a inteligenţei invocate de Gina Patrichi.

La originea voinţei de prefacere a actorului se află, în opinia regizorului-teoretician, „nostalgia unităţii irecuperabile a fiinţei". O irecuperabilitate pe care a încercat s-o anuleze prin jocul său, în numeroasele ei roluri, Gina Patrichi.

„Actorul tinde să fie *mai mult* şi *mai mulţi*, fără ca, prin aceasta, fiinţa lui să scadă, să se împuţineze. Pierzând, el câştigă, multiplicându-se, el se lipeşte mai mult de sine", scria Mihai Măniuţiu. Cine priveşte retrospectiv rolurile jucate în teatru, la radio, la televiziune, pe marele ecran de Gina Patrichi realizează că actriţa a înţeles dintru început raportul acesta de compensare între pierdere şi câştig, că a ştiut să-l manipuleze în favoarea sa şi să iasă învingătoare.

„Histrionul e o identitate în continuă devenire, în neîntrerupt proces de alteritate, şi, de aceea, probabil, îi vine uşor să apară mereu ca pionier al fantasmelor Altuia. El nu distribuie vise străine şi nici nu le trăieşte în locul publicului: el dovedeşte doar, prin succesivele-i încarnări, că visul acesta sau celălalt e practicabil.

Viziunile şi himerele abia schiţate ale celorlalţi devin, prin intermediul său, din aeriene şi impalpabile, extrem de concrete, tangibile şi îşi divulgă unul câte unul secretele", notează Măniuţiu.

Despre devenirile din anii '80 ale Ginei Patrichi, în rândurile ce urmează.

Aşadar, în seara de 14 februarie 1982, la Sala de la Grădina Icoanei a Teatrului „Bulandra", avea loc premiera spectacolului cu piesa *Judecată în noapte* a dramaturgului spaniol Antonio Buero Vallejo. Autorul, cunoscut pentru atitudinea sa antifranchistă, antitotalitară, vizibilă mai cu seamă în *Generoasa fundaţie* (piesă care a fost montată la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti) ori în *Somnul raţiunii* (jucată tot acolo), beneficia de o oarecare popularitate în România. Editura Univers i-a publicat în anii '80 o selecţie consistentă de piese, într-o prezentare grafică remarcabilă pentru condiţiile tipografice din vremurile respective. Direcţia de scenă îi aparţinea lui Tudor Mărăscu, regizor care, după un început profesional remarcat în teatrul de televiziune, şi-a continuat cariera la Teatrul „Giuleşti" („Odeonul" de azi), dar şi în film (*Bună seara, Irina!* fiind una dintre peliculele cele mai cunoscute care îi poartă semnătura), în vreme ce decorul spectacolului era gândit de Dan Jitianu, iar costumele de Mihaela Demetriade. Din distribuţia montării făceau parte actori din prima garnitură a „Municipalului", precum Victor Rebengiuc, Ileana Predescu, Ion Besoiu, Fory Etterle, George Oancea, Dorin Dron, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Diana Lupescu.

Într-o Românie din ce în ce mai deconectată de la circuitul cultural (şi nu numai!) internaţional, în care criza economică anunţa colapsul iminent al regimului comunist, în care restricţiile valutare tot mai draconice făceau tot mai dificile reprezentările unor piese de ultimă oră din literatura dramatică occidentală, *Judecată în noapte* avea toate şansele să devină un eveniment.

Exegeţii spanioli ai lui Buero Vallejo, arăta Mira Iosif în cronica publicată în nr. 3 (martie 1982) al revistei *Teatrul*, „îl consideră un dramaturg al misterului existenţial, bibliografia ce i se consacră se preocupă în mare măsură de tehnica dramatică, de structurile compoziţionale, care utilizează frecvent alternarea planurilor, precum şi procedee specifice picturii (perspectiva *raccourci*-ului)". Mai departe, Mira Iosif sublinia că „Antonio Buero Vallejo ambiţionează să înnoiască teatrul spaniol contemporan, să cuprindă în replicile pieselor sale *întreaga realitate*, discutând-o *din perspectiva conştiinţei tragice* proprie culturii spaniole. Cu alte cuvinte, potrivit unor exegeze (Ferrater Mora), Vallejo ar face în teatrul său o sinteză a *fenomenului* spaniol, înglobând *momentul sufletului* (Unamuno), cel *al formei* (Eugenio d'Ors) şi, fără îndoială, cel *al conştiinţei* (Ortega y Gasset)".

În cronica apărută la 13 martie 1982 în *România liberă*, sub semnătura lui Radu Popescu, Vallejo e calificat drept unul dintre acei spanioli care, cunoscând războiul civil, dictatura franchistă şi ceea ce a urmat după 1975, când aceasta a fost înlăturată, „nu-şi ascund rana, după cum nu ascund nici eforturile fireşti umane, nu întotdeauna conştiente, de a o uita. Această dilemă, această sfâşiere nu au niciun efect dizolvant asupra unităţii sursei de inspiraţiei, şi nici asupra aceleia a construcţiei dramatice. Totul în dramaturgia lui Vallejo izvorăşte din universul spaniol şi totul răspunde acestui apel istoric, printr-o frământare neîncetată a omului, în diverse – adeseori implacabil opuse – direcţii morale şi politice, dar cu reacţiuni psihice foarte asemănătoare. De aceea, frământarea subconştientului, aş spune mai curând a subconştiinţei, acoperă în eroii lui Vallejo lucrarea conştiinţei, chiar pe a conştientului. De aceea, visul, coşmarul, în fond halucinaţia, purtătoarea

tuturor secretelor subconştiente, joacă, în cele mai multe drame ale sale, un rol enorm, decisiv. A spune onirism e puţin; termenul pare blajin, chiar neutru, şi minor estetizant. Oamenii lui Vallejo sunt victimele forţelor interioare care ţâşnesc în afară şi se încarnează în procesul (tot ce poate fi mai *proces*) pe care-l întreţin, în fiecare, vechii (şi noii) demoni a aproape jumătate de veac de istorie încă vie, încă viguroasă: crima şi teroarea, laşitatea şi trădarea, vânzarea şi minciuna, lăcomia şi ura, egoismul şi ambiţia – tot, tot ceea ce a constituit materialul de construcţie al tragediei spaniole, amestecând şi îngropând în zidărie sacrificiul, sângele, eroismul, moartea atâtor şi atâtor eroi spanioli."

În *România literară* din 19 martie 1981, Valentin Silvestru publica o cronică, antologată în volumul *Ora 19.30*, în care scria: „Antonio Buero Vallejo, dramaturg de o radicalitate ardentă, logician pasionat, dialectician al proceselor de conştiinţă, nu-şi asumă sarcinile unui tribunal. Nu condamnă şi nu iartă. El cere *atitudine* în gravele crize de responsabilitate detectate în societatea în care trăieşte, manifestând o nelinişte aspră faţă de posibilele consecinţe negative – totdeauna înfăţişate într-un joc grav al ipotezelor."

Iată ce scria, în cronica mai sus citată, Mira Iosif despre *Judecată în noapte*: „O piesă de factură ibseniană, pe binecunoscuta temă a destrămării cuplului burghez; ibseniene sunt şi imperativele morale în numele cărora se denunţă minciuna relaţiilor matrimoniale bazate pe dragostea-marfă a femeii-obiect; detectăm şi influenţe strindbergiene în transferul acţiunii mentale ce proiectează fantasmele în realitatea scenei. Nu schema subiectului sau procedeele ne interesează însă în această piesă, ci întrebările pe care ea le pune, investigând realitatea Spaniei de azi, unde oamenii de bună-credinţă constată mistificările al căror obiect au fost, sau la care au contribuit, cu inconştienţă. *Judecată în noapte* este un proces, un dublu proces. Al senatorului Juan Luis Palacios, care s-a cufundat în noaptea trecutului său franchist, timp al compromisului, trădării şi tranzacţiei, noapte a unei Spanii îngenuncheate sub dictatură şi teroare; şi al soţiei sale, gingaşa, sensibila şi inocenta Julia, care, cu uşurinţă înşelată de agenţii poliţiei, s-a dezis de logodnicul ei, militant ucis în închisorile franchiste, câştigându-şi o relativă linişte şi un echilibru fragil în viaţa din înalta societate. Judecata la care asistăm se desfăşoară în imaginaţia senatorului; el convoacă un simbolic tribunal al conştiinţelor, audiind victimele, demult dispărute, ale politicii sale funeste. Palacios aşteaptă, presimte, pretinde o sentinţă, pe care nimeni n-o pronunţă, în timp ce soţia sa se sinucide, autopedepsindu-se."

„*Judecată în noapte* – socotea Valentin Silvestru – porneşte de la o situaţie tulbure a regimului noii democraţii, formulând unele presupuneri funeste – care ulterior s-au şi adeverit. E o dramă politică puternică şi limpede, implicând persoane, dar şi instituţii, sancţionând tendinţele neutraliste, ca şi pe cele extremiste, ca şi speculaţiile iresponsabile privind puterea. Toate aparenţele sunt înşelătoare, au un tremur şi o inconsistenţă de lucruri reflectate într-o apă agitată, dar, când faptele sunt numite şi moartea devine o prezenţă concretă, când esenţele ies clare la suprafaţă, jocul se încheie."

Din păcate, spectacolul nu a fost unul care să ofere satisfacţii majore. În opinia lui Valentin Silvestru, regizorul Tudor Mărăscu a comis o eroare optând pentru montarea piesei în sala de la Grădina Icoanei: „Mi-am mai îngăduit îndoiala că teatrul numit convenţional *rond* (fiindcă, de fapt, e... pătrat) de la Grădina Icoanei ar fi adecvat oricărei piese. Înconjuraţi din trei părţi (uneori, din patru) de spectatori, lipsiţi de decoruri, pe care îndeobşte se sprijină, având în faţă un spaţiu bizar – un etaj e

un hău cu trepte, iar celălalt alcătuit din loji cu public –, actorii fac adesea un efort considerabil de a nu observa ceea ce se află pe laturile planşeului scenic, închizându-se în loc să se deschidă spre asistenţa prezentă. De aceea, interiorizările capătă aici, câteodată, o anume crispare, iar exuberanţele un aer factice. Rareori avem de-a face cu spectacole adaptate – într-un fel sau altul – la spaţiul dat, în coerenţă deplină, stabilind tipul special de relaţie, mediată, cu cei din fotolii. Dintr-o posibilă relaţie de acest fel, *Judecată în noapte* are doar tensiunea peripeţiilor. Poate şi a unor trăiri. O scenă obişnuită pe care s-ar fi sugerat claustrarea şi s-ar fi punctat cu alte mijloace tranziţiile spre oniric ar fi potenţat, probabil, ideile la o altă temperatură a dezbaterii şi ar fi făcut osmoza necesară, sub semnul ambiguităţii, între ceea ce ni se propune realitate şi ceea ce e coşmar... Tudor Mărăscu, regizorul, a reţinut din text mai ales dramele individuale în ambianţă social-etică, o ţesătură de sentimente, resentimente, revelaţii patetice, vindicte, delaţiuni, şantaje, turpitudini, complicităţi grav culpabile, desperări, destrămarea cuplului, obsesiile trecutului, pe un fundal general aburos. Spectacolul e cursiv, elegant, lăcuit, îngrijit compus şi sobru jucat, dar e şi un desen pe gheaţă. Dedesubt, se află, doar din când în când presimţită, vulcanica învolburare din Spania de azi..."

Radu Popescu scria: „În regia lui Tudor Mărăscu, am văzut, cum se spune, un spectacol corect (dar ce o fi însemnând acest *corect* pe care tot îl utilizăm, ca adjectiv cu o mie de înţelesuri, şi fără niciunul), care putea fi (chiar în decorul comic al spectacolului) al oricărei alte drame. Ceea ce e propriu, caracteristic dramei, cât şi scriitorului a lipsit, fără a lăsa să se simtă nicio năzuinţă din ceea ce lipseşte. Totul e orizontal, banal şi epic, ceea ce are ca efect numeroase confuzii, tocmai în planul epicului, care, aici, e o neîncetată împletire a realului cu idealul şi o neîncetată mişcare a timpului, înainte şi înapoi. Nici urmă de substratul istoric al destinelor şi biografiilor individuale, substratul patetic, tensionat, chinuitor, al tragediei spaniole, fondul comun, chiar factorul comun al literaturii spaniole de cincizeci de ani încoace (poate că regizorul nu are destule informaţii asupra *tragediei spaniole*). Nici urmă de o temelie şi de o compoziţie de idei. Nici urmă de nuanţare (pe fonduri ample) a psihologiilor individuale şi ale fondului lor social (scena spovedaniei lui Falacios în faţa preotului Anselmo, absolut ridicolă). Nici urmă de tensiune, de forţe ascunse şi oarbe, de *demoni*. Totul călduţ, când nu rece."

Opinii similare emite Mira Iosif: „Dacă subiectul piesei transpare (cu oarecare dificultate) în spectacol, tensiunile ei dispar cu desăvârşire. Racordurile nervoase la actualitate, referirile, implicite şi explicite, la arzătoare probleme ale zilei de azi, într-o ţară care îşi caută echilibrul, într-un câmp unde, în continuare, acţionează forţe contrarii, contextul, ce determină interesul spectatorilor pentru piesă, au devenit – paradoxal – momentele de scurtcircuit, de *pană* ale acestei montări elegante, distinse, calme."

Puţine cronici fac referiri concrete la jocul Ginei Patrichi, interpreta Juliei, soţia senatorului Palacios. În *Luceafărul* din 29 aprilie 1981, Irina Coroiu scrie că „Gina Patrichi îşi apropie rolul prin câteva procedee care îi sunt caracteristice: cenzurarea sensibilităţii nervoase şi dezlănţuirea trăirilor intense". În *Informaţia Bucureştiului* din 7 martie 1981, Margareta Bărbuţă socoteşte că Julia, „care descoperă deodată că viaţa sa a fost clădită pe o cumplită minciună, dublată de o eroare de optică", e „personajul cel mai interesant, profund dramatic al piesei, personaj interpretat cu intensă sensibilitate, cu o admirabilă putere de trăire şi de nuanţare a stărilor psihice, a efervescenţei nervoase şi intelectuale de Gina Patrichi". Iar Valentin Silvestru scrie: „Soţia lui Palacios, Julia, care se va sinucide, e purtată cu siguranţă spre deznodământ de Gina Patrichi, artista rezolvând în joc nervos şi sacadat dificila sarcină de a obţine iluminările tragice ale unei femei de lume, totodată ale unei psihopate şi ale unui om limitat."

Altminteri, găsim referiri „globale" care emană insatisfacţii faţă de insuficienta aprofundare a rolurilor, derivată dintr-o lectură regizorală limitativă a piesei lui Antonio Buero Vallejo.

În anii '50, nu doar pentru Mihail Sadoveanu lumina venea de la Răsărit. Întreaga Românie era silită să fie recunoscătoare lui „Stalin şi poporului rus", care „libertate ne-au adus". Iar în domeniul teatrului, această recunoştinţă se manifesta prin introducerea masivă, obligatorie în repertorii a unor texte nu doar din valoroasa literatură rusă, ci şi din cea sovietică, de propagandă. Treptata desprindere a conducerii Partidului Muncitoresc Român de Moscova, celebra *Declaraţie de independenţă* din aprilie 1964, distanţarea uneori agresivă a lui Nicolae Ceauşescu – venit în fruntea PCR după decesul, în martie 1965, al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej – de politica Moscovei, cu punctul culminant în „scena balconului" din august 1968 au însemnat şi în teatru o reevaluare a ponderii literaturii dramatice ruse şi sovietice. Din fericire, nu excluderea ei integrală. Mă refer la literatura rusă, a cărei valoare nu poate fi contestată de niciun om dotat cu un minim gust estetic. Au fost eliminate textele de propagandă, cele lipsite de valoare literară. Cine urmăreşte repertoriul Teatrului „Bulandra" se convinge lesne de acest lucru. Iată spectacolele pe texte din literatura rusă şi sovietică de bună calitate din repertoriul acestui teatru, montate după 1964, anul ruperii formale de Moscova, până în anul 1980: *Jurnalul unui nebun* de Gogol (premiera: 1 aprilie 1966, regia Mircea Marosin), *Poetul şi revoluţia* de Maiakovski (premiera: 3 noiembrie 1967, regia Dinu Negreanu şi Valeriu Moisescu), *Melodie varşoviană* de Leonid Zorin (premiera: 2 octombrie 1968, regia Ivan Helmer), *Revizorul* de N. V. Gogol (premiera: 23 septembrie 1972, regia Lucian Pintilie), *Tranzit* de Leonid Zorin (premiera: 5 noiembrie 1974, regia Valeriu Moisescu), *Ivanov* de A. P. Cehov (premiera: 18 februarie 1975, regia Ioan Taub), *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (premiera: 20 aprilie 1975, regia Liviu Ciulei), *Tineri căsătoriţi caută cameră* de Mihail Roscin (premiera: 22 ianuarie 1977, regia Petre Popescu), *Pescăruşul* de A. P. Cehov (premiera: 6 iulie 1977, regia Liviu Ciulei), *Anecdote provinciale* de Aleksandr Vampilov (premiera: 30 decembrie 1977, regia Valeriu Moisescu), *Micii burghezi* de Maxim Gorki (premiera: 10 februarie 1978, regia Ioan Taub), *Infidelitate conjugală* de Leonid Zorin (premiera: 18 decembrie 1979, regia Petre Popescu).

Texte precum cele ale lui Zorin, Vampilov, Roscin, cărora li se vor adăuga cele ale lui Aleksei Arbuzov, Samuil Alioşin, Aleksandr Ghelman ş.a. vor apărea încă şi mai frecvent în repertorii după anul 1980. De data aceasta, nu mai era vorba de un ordin de sus. Era o operaţiune de salvare. Sigur, piesele în cauză îndeplineau condiţia de a face parte din creaţia literar-teatrală din ţări socialiste, „vecine şi prietene". Jucarea lor nu ridica probleme valutare, din ce în ce mai greu de surmontat în condiţiile în care statul comunist, confruntat cu perspectiva sfârşitului, era din ce în ce mai puţin dispus să cheltuiască valută-forte pentru cultură. Dar mai era ceva. Aceste texte prezentau *altfel* oamenii din zisa „lume comunistă". Personajele din aceste piese nu erau preocupate exclusiv de rezolvarea marilor probleme ale omenirii. Nu erau obsedate de îndeplinirea cifrelor de plan. Personajele din aceste piese erau oameni adevăraţi, cu dureri şi neîmpliniri, cu drame şi bucurii, oameni, nu fantoşe, aşa cum, din păcate, erau cam multe dintre personajele ieşite din stilourile unor scriitori români de literatură dramatică agreaţi de partid. În atare condiţii, actorii erau dornici să joace piese de acest fel, piese care le ofereau personaje, nu spuitori de lozinci.

Bunăoară, chiar Teatrul „Bulandra" prezenta în premieră pe ţară, la data de 9 noiembrie 1984, în traducerea lui Tudor Steriade, piesa *Într-un parc..., pe o bancă* de

În spectacolul *O lume pe scenă*, alcătuit din texte de diferiți autori

În spectacolul *O lume pe scenă*

Aleksandr Ghelman, în regia lui Mircea Cornişteanu, spectacol în care Luminiţa Gheorghiu şi Victor Rebengiuc susţineau un superb recital de măiestrie actoricească. Textul a fost preluat cu o repeziciune aiuritoare de foarte multe teatre din ţară, montat mai bine sau mai rău, jucat după puterile interpreţilor.

Aceasta fiind realitatea, pare falsă şi ipocrită întrebarea pe care şi-o punea criticul Valentin Silvestru în cronica la spectacolul cu piesa *Amintiri* de Aleksei Arbuzov, montat de Ion Caramitru şi care a avut premiera la data de 30 aprilie 1982, scenografia fiind semnată de Mihai Mădescu. Scria Valentin Silvestru în *România literară* din 20 mai 1982: „De ce a ales piesa prestigiosul Teatru «Bulandra» şi de ce a hotărât excelentul actor Ion Caramitru să se exercite ca regizor asupra ei – iată întrebări la care e dificil a se răspunde." Nu, nu chiar atât de dificil precum credea Valentin Silvestru. Iată răspunsul indirect, venit din cronica Margaretei Bărbuţă, publicată la 26 mai 1982 în cotidianul *Informaţia Bucureştiului*. „Numele lui Aleksei Arbuzov este de multă vreme asociat în conştiinţa publicului de teatru cu o dramaturgie dedicată sentimentelor gingaşe, analizei dramelor intime, problematicii etice a omului de azi, a dramaturgiei scrise cu o fină cunoaştere a sufletului omenesc, capabilă de a oferi roluri suculente actorilor şi, mai ales, actriţelor, de a interesa un public numeros, dornic de situaţii emoţionale şi de momente de tandreţe. Recenta premieră a Teatrului «Bulandra» ni-l arată pe apreciatul dramaturg consecvent cu sine. Sigur, nu întâlnim în piesa *Amintiri* nici conflicte de idei, nici dezvăluirea unor contradicţii fundamentale, nici evenimente senzaţionale. Totul se petrece la nivelul cotidianului, peripeţiile sunt minime, iar conflictul – iată, acesta e lucrul interesant –, conflictul se angajează în interiorul personajelor, obligându-le să privească viaţa cu curaj şi să ia hotărârea cea mai demnă cu putinţă. *Amintiri* este o piesă despre dragoste, dar şi despre demnitate, demnitatea de a-ţi accepta înfrângerea, demnitatea de a-ţi domina durerea prin raţiune şi a acorda celorlalţi dreptul de a-şi încerca şansa la fericire. Acesta e sensul mai adânc al dramei doctoriţei Liubov Gheorghievna, banală în datele ei exterioare, drama unei căsnicii destrămate după douăzeci şi doi de ani. Acesta este şi sensul desprins din admirabila realizare scenică a Ginei Patrichi, actriţă întotdeauna interesantă, prea rar parcă favorizată de oferta regizorală. Personajul creat de ea este de o mare bogăţie sufletească, compus dintr-o infinitate de stări-nuanţe, de stări exprimate cu o deosebită capacitate de a transmite şi a doza cu rafinament vibraţia."

Dacă am lămurit de ce a optat Teatrul „Bulandra" pentru piesa lui Arbuzov, mai rămâne să spunem că asumarea regiei de către Ion Caramitru, deloc pe placul multor critici, din principiu, nu a fost tocmai neizbutită. Valentin Silvestru refuza programatic dreptul la existenţă al actorilor-regizor. Criticul aducea adesea drept argument un articol al lui Victor Ion Popa, articol intitulat *De ce nu pot fi actorii regizori*, în care explicaţia principală consta în faptul că, cel mai frecvent, actorii convertiţi la regie le cer colegilor lor să îşi elaboreze rolul cam aşa cum ar face-o ei înşişi, în cazul în care ar juca personajul în cauză. E drept, cel mai adesea, atât Victor Ion Popa, cât şi Valentin Silvestru aveau dreptate. Poate că totuşi nu aşa au stat lucrurile în cazul *Amintirilor* şi al lui Ion Caramitru.

Radu Popescu, un adversar binecunoscut al lui Valentin Silvestru, critic care încuraja actorii să facă regie ori saluta spectacolele cu regie colectivă (aşa cum a fost cazul cu *A douăsprezecea noapte*, chiar de la „Bulandra"), şi o făcea chiar în dispreţul oricărui principiu teatral, scria în *România liberă* din 27 mai 1982: „Dacă opera, dincolo de decepţie, nu ne-a putut reţine atenţia, aceasta, în schimb, a făcut-o spectacolul, prin multe trăsături ale sale, şi, în primul rând, prin aceea că

e operă regizorală a unui actor, a lui Ion Caramitru. Ne-a bucurat să-l vedem pe prea bine cunoscutul actor angajându-se în această muncă... Spectacolul comediei *Amintiri...* este impecabil de limpede, de curgător, de vioi, şi chiar colorat, când textul îi dă pas (când însă nu-i dă, regizorul face unele greşeli, ca de pildă pe aceea de a o prezenta îngroşat pe noua iubită a astronomului, într-un stil grotesc-comic, ceea ce duce direct la ideea că, la maturitate, criza sentimental-erotică e, din partea bărbatului, o criză de năbădăi)."

În opinia lui Radu Popescu, „interpretarea, în ansamblu, e foarte bună, ceea ce vrea să spună că regia însăşi are o tendinţă foarte *actoricească* şi merită deci o notă foarte bună. Rolul principal este al doctoriţei Liubov, care s-a bucurat de interpretarea amănunţită şi croşetată strâns a Ginei Patrichi, plină de căldură unificatoare a detaliilor – o interpretă pe care orice regie se poate sprijini fără grijă".

În *Contemporanul* din 28 mai 1982, Aurel Bădescu scria: „Deci actorii. În primul rând, desigur, Gina Patrichi (*Liubov Gheorghievna*), într-o compoziţie remarcabilă, de subtilitate psihologică. Memorabil *portret în mişcare* alcătuit de interpretă din zeci de nuanţe, priviri şi inflexiuni ale vocii. Diversitatea mijloacelor nu este egalată decât de intensitatea unui fluid subteran, misterios aproape, ce face din cel mai mărunt gest, dintr-o atitudine sau o reacţie un moment tulburător, capabil a subjuga nu doar spectatorul, ci şi pe partenerul de joc."

Irina Coroiu, semnatara cronicii apărute la 29 mai 1982 în *Luceafărul*, avea şi ea cuvinte de laudă la adresa Ginei Patrichi: „Capabilă de transfigurare clipă de clipă, Gina Patrichi vibrează dincolo de rol, reuşind o nouă, remarcabilă creaţie: dezorientată, apoi stăpână pe situaţie, din nou nehotărâtă şi agitată, lucidă, încercând să pareze, afectuoasă, autoritară şi tolerantă, feminină sau crispată, într-un cuvânt fascinantă."

Pentru Alice Georgescu, autoarea cronicii din revista *Teatrul* nr. 7–8 din 1983, „indiscutabil, *centrul de greutate* al întregului spectacol este Gina Patrichi, care realizează o creaţie atât de minuţios şlefuită, încât, prea multă vreme, numele personajului va fi, pentru noi, sinonim cu acela al actriţei... Gina Patrichi (*Liubov Gheorghievna*) desfăşoară toată gama de *mişcări* pe care i-o pune la dispoziţie impecabilul ei perfecţionism: allegro pentru *intelectuala lucidă*, andante pentru *soţie înţelegătoare*, scherzo pentru *femeie cu suflet tânăr* etc. – este totuşi, în primul rând, Gina Patrichi".

Să revin totuşi la cronica lui Valentin Silvestru. Evident ostil spectacolului, pe care-l califică în chip răutăcios „de temperatura unui splin minor" care „e, fireşte, drăguţ şi pufos, se consumă uşor şi se uită imediat", „un simplu suspin între două respiraţii mai profunde, adică între un spectacol mare care a fost şi altul important, care se pregăteşte", criticul îşi pune o întrebare fundamentală: „Ce ne îndeamnă să recomandăm totuşi publicului acest spectacol?" Şi tot el răspunde: „Desfătarea pe care o provoacă Gina Patrichi în rolul femeii părăsite. Această mare actriţă a teatrului românesc contemporan orchestrează în aşa fel o oarecare arie de operetă, încât îi dă acorduri grave, de tumultuoasă simfonie. Să schimbi atâtea expresive măşti, când ai atât de puţin de făcut şi de spus, să inventezi gesturi mai bogate decât vorbele (pe care autorul nu ţi le-a dăruit), să treci fără greş şi fără dificultate (aparentă) prin atâtea registre interpretative, urcând şi coborând fluid, cu o extraordinară sensibilitate, octave ale unei tristeţi abisale (pe care rolul nici n-o visa), să comunici cu partenerul atât de strâns şi adânc, parcă negându-te pe tine – iată o artă dramatică majoră, de factură modernă, captivantă."

„Într-o noapte înstelată şi rece – încheie Valentin Silvestru –, în timp ce ne tot roteam fără ceas în jurul Teatrului «Bulandra», vorbind chiar despre el şi-ai lui, Toma Caragiu mi-a spus că Gina Patrichi e singura actriţă din lume – din câte a

cunoscut el – care poartă întotdeauna în scenă un nimb de mister care-l fascinează pe partener. Aş adăuga acum – şi pe cel din sală."

Iar Aurel Bădescu scria: „Cred că *Amintiri* se va bucura de succes de public. Lucru normal – zic eu –, nu doar pentru povestea *de suflet* pe care o imaginează piesa, ci şi – sau, mai exact, în primul rând – pentru acele recitaluri... ale câtorva dintre excelenţii actori ai trupei de la «Bulandra»."

Din distribuţia spectacolului, au mai făcut parte, alături de Gina Patrichi, actorii Ion Besoiu, Constantin Brânzea, Mariana Buruiană, Beate Fredanov, Mihaela Gagiu, Maria Gligor, Mirela Gorea, Zoe Muscan şi cântăreaţa Liana Lungu.

„Amintiri – *spunea Gina Patrichi – este o piesă pasionantă pentru mine, scrisă cu măiestrie, în care fiecare personaj are ceva tulburător.Liuba – eroina mea – e medic chirurg şi e căsătorită cu un mare om de ştiinţă, astronom – interpretat de un actor ideal, prietenul meu, Jimmy Besoiu. Până în momentul de răscruce al piesei, ei trăiau o viaţă aşezată, într-o familie de bună tradiţie intelectuală. Liuba primeşte însă o lovitură teribilă, arătându-se surprinsă şi derutată, atunci când soţul ei îi va spune că trebuie să se despartă.Iubirea pe care partenerul ei de viaţă o manifestă faţă de altă femeie o îndurerează. Şi această durere declanşează în ea dorinţa de autocunoaştere. De aici începe un lung proces de conştiinţă, al ei, dar şi al celor din jur. Deşi Liuba este cea lovită, ea nu-şi plânge soarta, ci caută să înţeleagă ce se petrece cu ea. Pornind de la ideea că nu e firesc ca între doi oameni care au trăit împreună 22 de ani, să nu există cunoaştere reciprocă, ea caută vina pentru acest deznodământ în propria comportare. Interogaţia nu are tonalitatea tragediei, nici măcar a dramei. Rolul reflectă caracterul unei femei cu o personalitate puternică, care nu acceptă compromisuri, o persoană luminoasă, directă, de o frumuseţe sufletească aparte. Liuba găseşte resurse de înţelegere faţă de soţul ei, care spune la un moment dat:* Trăiam aşa de frumos...Muncă şi iar muncă şi nu-mi dădeam seama că îmi lipseşte ceva...*Era acel ceva care, pe lângă muncă, trebuie să împlinească viaţa omului. Suprem argument pentru ca instinctul de conservare, nealterat, să o facă să accepte despărţirea, deoarece omul, atâta timp cât există, trebuie să muncească, dar să şi trăiască.*"

La 14 martie 1984, la Sala Studio a Teatrului „Bulandra", avea loc premiera unui spectacol de o factură specială. Se numea *O lume pe scenă*, era alcătuit dintr-o succesiune de texte din autori celebri, toate jucate de actori foarte buni, aparţinând atât generaţiei consacrate (Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuţ), cât şi celei tinere (Constantin Brânzea, Luminiţa Gheorghiu, Micaela Caracaş, Mihaela Gagiu, Mirela Gorea), texte intersectate de dansul inefabil al lui Miriam Răducanu, cea pe care Cătălina Buzoianu o numea în *Novele teatrale* „o savantă siluetă a unui inefabil teatru de umbre". Miriam Răducanu, care asigura regia spectacolului, nu era la prima întâlnire cu teatrul. *Nocturnele* ei de la „Ţăndărică" – care, după spusele Cătălinei Buzoianu, „nu erau decât o succesiune de gesturi şi acţiuni teatrale" şi în care artista *„dansa teatru* cu mult înainte ca formula să se impună într-un dicţionar androgin de termeni teatrali şi cinematografici" – erau încă în memoria spectatorilor cultivaţi. Iar când Ginei Patrichi i s-a făcut oferta de a juca într-un spectacol *altfel* decât cele în care jucase până atunci, în ceea ce s-ar putea numi un spectacol de teatru experimental, actriţa a acceptat fără rezerve. Citez o mărturie a actriţei pe care am găsit-o în cartea lui Mircea Patrichi *Gina Patrichi. Clipe de viaţă*: „Am participat la realizarea unei reprezentaţii teatrale în care, pornind de la câteva exerciţii elementare de mişcare, ajungeam treptat la o demonstraţie de forţă a mişcării de sine, însoţită de cuvânt. Găsisem, împreună cu Miriam Răducanu, un mod de a comunica cu maximă expresivitate, prin gesturi fireşti, pe care fiecare dintre



Marie Dockalova în *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie* de Jan Otčenasek

noi le producem zilnic, dar nu le simțim aproape niciodată. Și, din aceste *stări*, ajungem la capitolul... atmosfere. Atmosfera Cehov, Brecht sau Shakespeare. În această parte a spectacolului, mi s-a propus să interpretez scena balconului din *Romeo și Julieta*, jucând amândouă personajele. O nebunie genială! Rezultatul a fost sublim: un spectacol cum nu s-a mai văzut până acum. Se pleca de la nimic, înconjurați de mici elemente de decor, și se ajungea la o trăire artistică intensă, care se transmitea sălii ca printr-un fir electric. Nu era nici pantomimă, nici dans, nici poezie, ci un fel de condiție a actorului în stare pură. Am jucat acest spectacol cu o plăcere și o bucurie care mi-au produs febra și efervescența noului, izvorâte din adâncul profesiei mele, atunci când făceam ca ploaia, ca vântul, ca viermișorul care se târăie pe pământ. ...Miriam mă conducea din umbră: *Acum, trebuie să spui replica în pas de dans!* Și eu executam comanda ei, folosind un dram din experiența și personalitatea mea. De multe ori, nu înțelegeam pe loc unele indicații, dar mă forțam să realizez *i-me-diat* mișcarea cerută, ajungând treptat la intenția propusă. De ce am făcut toate astea eu, o artistă consacrată? Pentru că simțeam că a venit vremea să las deoparte grămada de lucruri pe care le-am învățat – tocmai pentru că le-am învățat și le știam atât de bine. Reconsiderând datele adunate până acum, am vrut să reintru în profesie, acolo de unde am început. În meseria noastră, dacă nu ești în stare să o iei de la capăt mereu, ești pierdut. Știu că s-ar putea foarte bine să nu mă gândesc la toate astea. Uitându-mă în urma mea, aș putea să mă culc pe câțiva lauri adunați, să apar pe scenă, să mă așez pe un scaun unde să îmi strălucească ochii într-un reflector și, cu ajutorul unui text bun, să-mi strunesc toate *mijloacele* actoricești în așa fel, încât acestea să-i aducă efectul scontat la public. Iar apoi să spun liniștită că mi-am realizat menirea de artistă... Dar nu pot! N-am astâmpăr, nu-i în firea mea. Așa c-am luat-o, din nou, de la început. Încerc, pe cât se poate, să alerg spre o nouă tinerețe... în teatru. Sper s-o găsesc, pentru că, în unele cazuri – spun eu –, niciodată nu e prea târziu. Și pentru că nimeni, niciodată nu este, nu poate fi pe de-a-ntregul adult."

Mă gândeam, citind aceste reflecții ale Ginei Patrichi, la ceea ce scria Albert Camus în *Mitul lui Sisif*: „Mereu preocupat să-și întruchipeze cât mai bine personajele, actorul demonstrează în cât de mare măsură aparența face esența. Căci arta sa constă tocmai în a se preface în chip absolut, în a pătrunde în niște vieți care nu-i aparțin. La capătul acestei strădanii, apare limpede care-i este vocația: să se trudească să fie nimeni sau să fie mai mulți. Cu cât sunt mai strâmte limitele între care e silit să se miște spre a-și crea personajul, cu atât are nevoie de mai mult talent. Peste trei ore, va muri, sub chipul lui de astăzi. În trei ore, trebuie să simtă și să exprime un destin neobișnuit. Aceasta înseamnă a te pierde pentru a te regăsi. În trei ore, el merge până la capătul acelui drum fără de ieșire, pe care omul din sală îl străbate într-o viață întreagă."

O lume pe scenă i-a dat Ginei Patrichi posibilitatea ca, într-un singur spectacol, *să fie mai mulți*. Iată ce scria Ileana Berlogea în cronica publicată în *Teatrul*, nr. 5 din 1984: „Aleasa demonstrație de virtuozitate teatrală a Ginei Patrichi ar fi putut constitui singură un recital! Scena balconului din *Romeo și Julieta*, sublimul cuplu și faimosul monolog al lui Jenny Speluncă din *Opera de trei parale*, mostre *antagonice* de estetică și stilistică teatrală, se îmbină într-un discurs teatral exemplar despre forța și fragilitatea ființei umane, despre nevoia de vis, speranță și poezie."

Ceea ce scriam mai sus referitor la rolul „salvator" al literaturii dramatice sovietice în configurarea ceva mai „umană" a repertoriilor teatrale din demonicii ani '80 („deceniul satanic", cum îi numea profesorul Mircea Zaciu în – de acum – celebrul său *Jurnal*) poate fi lesne extins asupra întregii dramaturgii a Estului care pătrundea în spațiul românesc. Un foarte bun exemplu întru susținerea acestei

afirmații îl reprezintă spectacolul cu piesa *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie*, realizat de regizorul Valeriu Moisescu la sala „Izvor" a Teatrului „Bulandra", în scenografia lui Mihai Mădescu. Spectacolul a avut premiera la data de 30 iulie 1984 și îi cuprindea în distribuție pe actorii Gina Patrichi, Tamara Buciuceanu, Petre Gheorghiu, Aurel Cioranu, Mircea Bașta, Ion Cocieru, Lucia Mara, Simion Hetea, Mihaela Juvara, Nicolae Luchian-Botez, Mihai Mereuță.

Valeriu Moisescu este un nume binecunoscut publicului românesc de teatru, realizările sale scenice fiind cel mai adesea asociate comediei. O comedie pe care știa să o facă să fie uneori atroce, șfichiuitoare, cu funcții satirice și de asanare morală niciodată negate. Dar Valeriu Moisescu este un mare profesionist și al comediei sentimentale. S-a arătat astfel pe întreaga durată a carierei sale. Însuși debutul său la „Bulandra" cu *Jocul de-a vacanța* s-a produs cu un spectacol într-o astfel de cheie.

În numărul din luna iunie 1986 (nr. 6) al revistei *Teatrul*, la rubrica „Valori ale teatrului românesc", găsim un amplu interviu, intitulat, cu un citat rupt dintr-o afirmație a regizorului, *Singura artă care te obligă să conjugi verbul a fi la timpul prezent*, interviu pe care i l-a luat lui Valeriu Moisescu criticul Ludmila Patlanjoglu. Interviul e însoțit de o seamă de aprecieri despre arta respectivului director de scenă, aprecieri datorate unor colegi ai maestrului. Una îi aparține regizoarei Cătălina Buzoianu și o socotesc simptomatică pentru felul de a fi al artistului: „Moisescu este tipul regizorului histrionic. Extrem de sensibil, extrem de inteligent, extrem de inventiv, extrem de uimit, de naiv, Moisescu este un regizor debordând de talent. Are atât de mult, încât împrumută cu generozitate și candoare altora idei, soluții. Este fermecător și aproape lipsit de invidie sau de ranchiună. O repetiție cu Moisescu este un foc scânteietor de artificii. Moisescu este tipul regizorului care lucrează *la inspirație*. Firește că are inițial o idee de spectacol, pe care, în bunele lui realizări, o urmărește cu rigoare. El știe să creeze o relație caldă și directă și, uneori, o atmosferă entuziastă, încărcată de încredere. El știe să privească actorul în ochi, impresionându-l cu privirea lui amuzată de clovn al spiritului. Moisescu jonglează cu ideile, le flutură ca pe niște panglici colorate și, arătându-ți o mie de fețe, ca într-un caleidoscop, te convinge că fiecare poate fi posibilă. El poate afirma cu cea mai mare credință un adevăr, pentru a-l nega cu vehemență în cinci minute, și este sincer de fiecare dată."

Piesa lui Jan Otčenasek solicită celui ce-și dorește să o pună în scenă sensibilitate, candoare, generozitate, bunătate sufletească. Se potrivea ca o mănușă felului de a fi al regizorului, iar spectacolul a fost unul inspirat, cu succes de public și de critică.

Vorbind despre piesă în cronica publicată în nr. 12 din anul 1984 al revistei *Teatrul*, Valeria Ducea observa că, „înrudită prin problematică – dramele și dilemele vârstei a treia – cu destule lucrări mai vechi și mai noi din dramaturgia mondială, piesa lui Jan Otčenasek se distinge prin profunzime și prin originalitate. Aspirația spre tandrețe, cultivarea sentimentelor care dau sens existenței omului, chiar și la vârsta târzie din toamna vieții capătă în scrierea lui Otcenasek un accent inconfundabil. Inginerul pensionar Karel Pluhar (jucat admirabil de marele actor Petre Gheorghiu – *nota n., M. M.*) și modesta plasatoare de teatru Marie Dockalova (Gina Patrichi – *nota n., M.M.*), care, în pofida tuturor piedicilor, își asumă răspunderea de a-și întemeia un cămin, nu sunt niște simpli bătrânei înduioșători, în speranța lor de a începe o viață nouă. Ei reprezintă două modele de umanitate nealterată, fiind depozitari ai unor solide valori etice, pe care generația tânără începe să le ignore, să le ironizeze sau chiar să le disprețuiască". Firește, cei doi au de înfruntat opoziția familiei lui „Romeo", pe cea a Blankăi, sora Mariei (jucată cu un umor desăvârșit de Tamara Buciuceanu, virtuților sale de artistă dramatică asociindu-se

cele muzicale, căci Blanka e o fostă cântăreață de operetă, care dă un spectacol grotesc cu ocazia vizitei lui Karel Pluhar), ca şi gura lumii.

Spunea Cătălina Buzoianu în textul citat mai sus că Valeriu Moisescu este un regizor „care ştie să privească actorul în ochi". Lucrul a fost dovedit şi în spectacolul cu *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*. „Prezentă cu discreție în toate componentele spectacolului, autoritatea profesională a regizorului Valeriu Moisescu s-a manifestat în mod special în dirijarea actorilor", scria Valeria Ducea. Comentatoarea aprecia jocul lui Petre Gheorghiu şi apoi nota: „Gina Patrichi i-a fost o parteneră ideală. Feminitatea şi blândețea, distincția şi resursele de generozitate ascunse sub o înfăţişare ştearsă şi mohorâtă sunt dezvăluite treptat, sub imperiul iubirii. Exploatând misterul unei regenerări sufleteşti, creația Ginei Patrichi se impune ca o performanță."

Vechea revistă *Teatrul* avea o rubrică ce se numea *Reprezentația nr...* Criticul Irina Coroiu a luat parte la a o suta reprezentație a spectacolului cu *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*, după care a scris, în nr. 5 din 1985 al acestei reviste, următoarele: „Transpunerea scenică a textului, tradus cu limpezime de Jean Grosu, îşi păstrează prospețimea şi în cel de-al o sutălea spectacol (cifră de reprezentații atinsă după un susținut maraton prin iarna destul de vitregă a acestei neîncheiate stagiuni). Recitalurile actoriceşti, cu acuratețe conduse de Valeriu Moisescu, continuă să facă deliciul publicului de diferite vârste." Printre ele, la loc de cinste recitalul extraordinar al Ginei Patrichi: „Cu gesturi mici de timidă şi priviri disperate de căprioară rănită, cu infinită sensibilitate şi dureroasă cerebralitate, Gina Patrichi compune cu finețe introspectivă acest rol pentru care a acceptat să se urâțească, pentru a face mai luminoasă, mai pregnantă fața ascunsă a generozității personajului."

„Sensul eminamente politic al proiectului marxist – scria profesorul Lucian Boia în cartea sa *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr şi ficțiune* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, ediția a III-a revăzută şi adăugită) –, căruia i se subordonează, în fapt, atât argumentele economice, cât şi perspectivele transcendente, nu avea cum să conducă la excluderea din istorie a evenimențialului şi a personalităților. Trecutul înțeles ca permanentă confruntare şi viitorul însemnând cucerirea puterii politice de către proletari presupuneau un grad semnificativ de *eroizare* a procesului istoric. Doar că oamenii mari nu acționau pe cont propriu, ci ca agenți acreditați ai unor evoluții inconturnabile. Acest gen de dialectică a permis ulterior liderilor comunişti să practice cu nonşalanță *cultul personalității*, fără a-l contrazice în aparență pe Marx. Ei nu erau decât auxiliari ai istoriei, lucrători în slujba unor idealuri ce se cereau împlinite."

În România comunistă a anilor '80, când cultul personalității Elenei şi al lui Nicolae Ceauşescu a luat dimensiuni apocaliptice, când aniversările se țineau lanț, când se mistificau ori se falsificau datele istorice doar pentru a mai face loc unei aniversări, în care, de fapt, nu prea conta, ori nu conta deloc ce se aniversa, importantă fiind doar valorificarea unei noi ocazii întru proslăvirea „iubiților conducători", nu putea scăpa neobservată împlinirea unui număr de ani (şase sute) de la urcarea pe tronul Țării Româneşti a lui Mircea cel Bătrân, rebotezat la iuțeală, spre a nu stârni glume pe seama „Geniului Carpaților", Mircea cel Mare. S-a cerut teatrelor să-şi „adapteze repertoriile în consecință", şi astfel, pe afişul „Bulandrei", a apărut spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă. Piesa fusese scrisă şi reprezentată în 1966, la Teatrul din Constanța, deci într-un moment în care, după „amnezia" istorică impusă de „internaționalismul proletar", partidul hotărâse, încă de pe vremea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, că românii au totuşi

dreptul de a avea istorie. O istorie națională, care să meargă ceva mai departe de înființarea fantomaticului Partid Comunist din România ori de faptele exemplare ale comuniştilor români din ilegalitate sau de mereu „redimensionatul" şi „reevaluatul" act de la 23 august 1944.

Regizorului Alexandru Tocilescu i-a fost trasată ceea ce în limbajul vremii se numea „sarcina de serviciu" de a monta spectacolul cu pricina. Iar sarcina nu prea putea fi refuzată, drept pentru care s-a trecut la lucru. Decorurile au fost gândite de Sever Frențiu, secundat de Dan Manoliu. Directorul de scenă a condiționat, cum am mai spus, îndeplinirea „sarcinii" de dreptul de a-şi alcătui o distribuție cu nume mari. Aşa încât, în montarea care a avut premiera la data de 8 noiembrie 1986, evoluau actori de mâna întâi, precum Victor Rebengiuc (*Mircea, voievodul Țării Româneşti*), Gina Patrichi (*Mara, soția lui Mircea*), Irina Petrescu (Vişa), Virgil Ogăşanu (Francisc, episcopul catolic), Ion Besoiu (Ioan, vărul lui Mircea), dar şi Mircea Başta, Mihai Vasile Boghiță, Mihai Cafrița, Ion Chelaru, Manuela Ciucur, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Răzvan Ionescu, Dumitru Dumitru, Bogdan Ghițulescu.

În cronica publicată în numărul din 20 noiembrie al săptămânalului *România literară*, Valentin Silvestru scria: „Piesa lui Dan Tărchilă *Io, Mircea Voievod*, baladă gravă, frumoasă – dacă nu atât de dramatică în conceperea relațiilor, melodioasă şi clară în rânduirea faptelor – şi spectacolul îngrijit al Teatrului «Bulandra», având ca ax polarizator chipul voievodului ce a dat cea mai mare întindere Țării Româneşti, restituie un capitol din istoria începuturilor, într-o expresie modernă... Alexandru Tocilescu a pus accentul pe ideea luminoasă de pace, de nevoie a păcii, căreia Mircea i-a fost susținător prin multe şi abile mijloace, printr-o încordare anevoioasă, dar – măcar pe scurte răstimpuri – izbânditoare."

Sub semnătura lui Dinu Kivu, apărea la 5 decembrie 1986 o cronică în revista *Contemporanul*, cronică din care citez: „Cel care şi-a asumat sarcina de a reactualiza piesa (în cadrul manifestărilor prilejuite de aniversarea a şase sute de ani de la urcarea pe tron a lui Mircea cel Mare) a fost Teatrul «Bulandra», unde o distribuție excelentă, condusă de regizorul Alexandru Tocilescu, a ținut să demonstreze că *Io, Mircea Voievod* poate fi *citită* scenic şi sobru, şi tensionat, şi lapidar, şi emoționant, adică în perfectă consonanță cu spiritul modern al teatrului nostru. În versiunea de la «Bulandra», am descoperit cu plăcere un text de un patetism măsurat, bărbătesc, lipsit de acolade superflue, ce îşi rosteşte simplu şi demn pledoaria pentru dragoste de țară, pentru libertate şi pace. Şi cred – după ce am văzut aproape toate variantele de spectacol jucate până acum – că abia această montare bucureşteană redă şi împlineşte adevăratul chip al dramei lui Dan Tărchilă."

Ion Cocora a scris şi el o cronică în ton laudativ, publicată în *Tribuna* şi reprodusă în volumul al patrulea al ciclului *Privitor ca la teatru* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003), cronică din care citez: „În spațiul unui spectacol de tensiune poematică, expresiv marcat în caligrafia lui rafinată, neaşteptat de estetizantă pentru inventivul şi frustul regizor al altor montări, de decorul discret pictural al lui Sever Frențiu (compus dintr-un frumos ansamblu de vitralii, dar şi din câteva elemente complementare, în tot, stilizat auster, atent la efectul plastic, la o subtilă poetică a luminii, dar şi la posibilitatea de a crea o atmosferă ritualică), drama lui Mircea Voievod se consumă fără emfază, cu o modestie şi simplitate de înțelept, găsindu-şi în Victor Rebengiuc o profundă şi emoționantă acoperire psihologică."

Cum spuneam, în acest spectacol Gina Patrichi a jucat rolul Marei, soția voievodului. „Raportată la reperul Rebengiuc – continuă Ion Cocora –, şi ponderea celorlalți interpreți este remarcabilă. Gina Patrichi, în rolul Marei, soția lui Mircea,

e pătimaşă şi neiertătoare, *vocea* ei e a sângelui umilit, a mândriei exacerbate, şi nu a conştiinţei conciliatoare. Face o creaţie memorabilă."

Dinu Kivu scria: „Două roluri (destul de incolore în alte montări) au căpătat aici o portanţă deosebită, graţie interpretărilor Irinei Petrescu (*Vişa*) şi Ginei Patrichi (*Mara*). Conflictul lor, creionat grăbit de autor, devine existenţial; se confruntă – prin intermediul lor – două concepţii de viaţă diametral opuse, una stenică şi responsabilă (Vişa), alta devorată de complexe şi invidii (Mara). Şi, dacă peste personajul Mara planează umbra Doamnei Clara, nu este mai puţin adevărat că Dan Tărchilă se desparte de modelul din Davila, imaginând o limită precisă pentru egoismul Marei: solidaritatea ei funciară cu Domnul Ţării, limită pe care jocul Ginei Patrichi a făcut-o tangibilă, răscolitoare."

O opinie similară emite Valentin Silvestru: „Deşi autorul nu a fost generos cu toate personajele, unele fiind simple apariţii, fără sarcină dramatică, actori foarte buni sau măcar serioşi faţă de misiunea primită le-au dat contururi viabile. Astfel e soţia mărginită şi rea a domnitorului, Mara, desenată de Gina Patrichi, cu siguranţă, ca o Megeră halucinantă."

9. Un mare succes: *Dimineaţă pierdută*

În volumul întâi al *Jurnalului* său (Editura Humanitas, Bucureşti, 2002), la data de 19 iulie 1984, Monica Lovinescu face o scurtă notaţie: „O revelaţie pentru mine: Gabriela Adameşteanu – *Dimineaţa pierdută*." Fireşte, această exclamaţie se va metamorfoza într-o cronică ce va fi difuzată în spaţiul *Actualităţii culturale româneşti*, celebra emisiune a „Europei libere". Iar cum, pentru a fi validat ca scriitor cu adevărat important în România acelor vremuri, o cronică laudativă publicată de Nicolae Manolescu în *România literară* şi o alta asemenea, difuzată pe unde scurte şi datorată Monicăi Lovinescu, erau absolut obligatorii şi, fiindcă cele două condiţii au fost îndeplinite, cartea Gabrielei Adameşteanu a devenit repede un *best-seller*. În pofida potenţialului exploziv al romanului, propunerea de a i se acorda Premiul Uniunii Scriitorilor a fost acceptată de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, for prin intermediul căruia se exercita o cenzură acerbă. Chiar şi asupra premiilor literare, teatrale, ş.a.m.d. Cenzura nu se dezminţise, de altminteri, nici în etapa premergătoare apariţiei cărţii. O mărturiseşte însăşi prozatoarea, în textul intitulat *Cenzura şi autocenzura*, învestit cu rolul de postfaţă la ediţia a treia a cărţii, apărută după anul 1989. „În privinţa cenzurii, am fost (ca şi în alte privinţe, a solidarităţii colegiale, de pildă) o autoare norocoasă. (Care este drept că nu şi-a provocat ori forţat norocul.) Au fost scoase o jumătate de capitol ce descria o noapte de Paşti, o altă jumătate de capitol ce aborda o temă considerată tabu pe vremea aceea, respectiv condiţia de prizonier la ruşi după Al Doilea Război Mondial, pasaje ce se refereau la moartea, în condiţii tragice, a lui Iuliu Maniu şi a lui Gheorghe Brătianu; „aici, ceauşismul târziu, care a utilizat istoria cât a putut, permiţând şi amestecuri insalubre de adevăr şi minciună, *s-a demascat*, arătându-şi solidaritatea profundă cu regimul Dej."

Şi cenzura nu se va dezminţi nici atunci când în repertoriul Teatrului „Bulandra" a fost propusă o adaptare a cărţii Gabrielei Adameşteanu, adaptare ce era semnată şi urma să fie regizată de Cătălina Buzoianu, care astfel revenea, după o absenţă de ani buni, cu un spectacol pe scena acestui teatru. „După *Interviu* – spune regizoarea în *Monografia Teatrului «Bulandra»* –, m-am angajat la Teatrul Mic, dar am reluat colaborarea cu «Bulandra» după opt ani, cu *Dimineaţă pierdută* (pentru că



Ivona în *Dimineaţă pierdută*, dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul omonim al Gabrielei Adameşteanu

numai la Bulandra găseam o distribuție atât de bună, actori capabili să aducă atâta forță realistă, deși spectacolul acela era mult mai mult decât realist). Spectacolul s-a jucat cu mare succes și a fost ultimul spectacol în care s-au întâlnit marii actori, marea elită a Teatrului «Bulandra».“ A fost nevoie de o luptă acerbă, dar și de negocieri și compromisuri pentru ca spectacolul cu *Dimineață pierdută* să vadă luminile rampei. Între altele, a fost plătit prețul reprezentat de introducerea în repertoriul teatrului a unei piese fără niciun fel de valoare artistică, *Întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu, o amică a unei persoane din CCES pe nume Ticuța Crețu, activistă care a spus limpede că aceasta este moneda de schimb. A contat, din câte se pare, faptul că Nicolae Croitoru, cenzor-șef la nivelul Municipiului București, s-a situat oarecum de partea spectacolului. A avut obiecții, i-a chemat la discuții pe autoarea cărții, pe regizoare, pe Ion Besoiu, directorul teatrului, pe Magdalena Boiangiu, care se ocupa din partea secretariatului literar de spectacolul cu pricina, dar, într-un anume fel, a anihilat atitudinea distructivă, total ostilă montării, pe care o manifestase, chiar înainte de prima vizionare, Gigi Trif, directorul Direcției Teatre din CCES. Unii spun că o vorbă bună a pus activistul de partid Gheorghe Pană, a cărui fiică, Luminița Varlam, era secretar literar la „Bulandra“, om de incontestabilă valoare morală și intelectuală. Pentru tot acest angrenaj de negocieri și compromisuri e utilă consultarea capitolului consacrat *Dimineții pierdute* în volumul I al cărții *Viața teatrală în și după comunism* (Editura EFES, Cluj, 2006), capitol redactat de Anca Hațieganu, în pofida unor informații eronate și lipsuri de documentare pe care le conține. Sigur, e vorba despre mărturisiri ale unor participanți direcți la evenimente, deci ale unor martori, și – o știm de la Tzvetan Todorov (cf. *Memoria răului, ispita binelui – O analiză a secolului*, Editura „Curtea Veche“, București, 2002) – martorul e adesea o ființă extrem de periculoasă pentru ceea ce înseamnă acuratețea discursului istoric. Numai că, așa după cum scrie Adrian Cioroianu în cartea sa *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie și alte vanități contemporane* (Editura Polirom, Iași, 2008), „să ai amintiri ține de condiția umană; să ai istorie, ține de condiția socială a ființei umane. Întreaga cultură a umanității este fondată pe memorie – iar istoria este parte din această cultură.“

Premiera spectacolului cu *Dimineață pierdută* a avut loc la data de 3 decembrie 1986, la Sala Studio a Teatrului „Bulandra“. Decorurile erau semnate de Mihai Mădescu, costumele de Lia Manțoc, iar din distribuție făceau parte actorii Tamara Buciuceanu-Botez, respectiv Zoe Muscan, în rolul Vica Delcă, Valentin Uritescu (*Delcă*), Mihai Constantin (*Gelu*), Irina Petrescu (*Margot*), Rodica Tapalagă (*Sophie Ioaniu*), Ion Besoiu (*Nichi*), Victor Rebengiuc (*Profesorul Mironescu*), Lucia Mara (*Madam Cristide*), Tora Vasilescu (*Vica tânără*), Ina Apostol (*Ivona-copil*), Marcel Ureș, respectiv Răzvan Ionescu (*Titi Ialomițeanu*), Eugenia Balaure (*Madam Ana*). Și, desigur, Gina Patrichi – în rolul *Ivona*.

În caietul de sală al spectacolului, regizoarea Cătălina Buzoianu a publicat un text în care își expune gândurile despre *Dimineață pierdută*. Gânduri exprimate și în secvența intitulată „File îngălbenite din caietele mele de regie“, tipărită mai întâi în cartea *Novele teatrale*, apoi în lucrarea mai amplă *Mnemosina, bunica lui Orfeu*. Iată o seamă dintre aceste reflecții, intitulate *Meditație asupra timpilor istoriei:* Dimineață pierdută.

„Dimineață pierdută *este o lecție de anatomie. Învățăm istorie într-o sală de disecție. Asistăm la agonia unei case, la disoluția unei familii, la dezagregarea unei lumi, ale cărei idealuri decad în deriziune. Participăm la un proces istoric în care suntem implicați, suferim, comentăm, afirmăm, negăm.*

Incriminăm microbul, toxina care infestează credința, buna-credință, patriotismul curat, clarviziunea politică, viitorul însuși.

În spațiul unui spectacol, pierdem nu o dimineață simbolică, ci timpul unei zile întregi, pentru a avea revelația că asistăm la o partidă cosmică: un secol din destinul unui popor în dialogul său dramatic cu Istoria.

Dimineață pierdută *nu este doar* saga *unei familii* – Dimineață pierdută *este balada fluviului Timp care înaintează înșelător* în folosul nostru.

Evenimentele mozaicate într-un amețitor puzzle *se succedă în conexiuni bizare, mărite, micșorate, deformate de unghiul memoriei celor care monologhează sau dialoghează despre Istorie și Timp.*

Principalele participante la acest sfârșit de partidă *sunt Vica și Ivona, reprezentante ale celor două medii sociale erodate de timp și Revoluție...*

Într-o suită de cercuri concentrice, ne apropiem de vatra stinsă a unei familii în agonie...

Așteptarea capătă accente de oratoriu. Familia este evocată în timpul dramaticelor evenimente ale anilor '50.“

Pe afișul spectacolului, era menționat că *Dimineață pierdută* este o *dramatizare* după romanul omonim al Gabrielei Adameșteanu. În cronica publicată în revista *Tribuna* și republicată în volumul al patrulea al ciclului *Privitor ca la teatru* (*ed. cit.*), Ion Cocora scrie că „admirabilul roman al Gabrielei Adameșteanu *Dimineață pierdută* a devenit spectacol în *adaptarea scenică* (*subl. n., M. M.*) și regia Cătălinei Buzoianu, fără să-și modifice structura formală, o dată, și, a doua oară, fără să-și modifice substanța ce încorporează în ea tensiunea epicului, și nu a dramaticului. În felul acesta, spectacolul rămâne fidel imaginii romanului, o exprimă și nu o trece printr-un proces de reformulări spre a o transforma în altceva“. În opinia lui Ion Cocora, Cătălina Buzoianu a izbutit, prin spectacolul său, *să ilustreze* romanul, „confirmându-i valabilitatea într-o construcție scenică de o impresionantă desfășurare și originalitate. Rezultatul e un spectacol meticulos elaborat, cu o ridicată încărcătură emoțională, cu tablouri scenice rafinat compuse, cu tipologii de relief, totul conlucrând la crearea unei imagini scenice de un realism dens, de o mare autenticitate“. Mai departe, criticul observa că regizoarea „reușește să folosească toate posibilitățile oferite de roman ca pe o sursă de revitalizare a realismului scenic. E vorba, firește, de un realism substanțializat, cu amplitudini de frescă, lipsit de complexul teatralității în fața narativului... Actul regizoral se înscrie într-o tendință generală a spectacolului de teatru contemporan. Realismul, cu variile lui tipuri, și-a pus pecetea și pe ultimele montări ale unor regizori de talia lui Peter Brook sau Giorgio Strehler“.

În interviul pe care i l-a acordat Ancăi Hațieganu pentru cartea la care am făcut referire mai sus, autoarea romanului, Gabriela Adameșteanu, socotește că spectacolul cu *Dimineață pierdută* a fost „mai exploziv“ decât cartea. Nu a fost oprit de teama unui posibil scandal care s-ar fi iscat nu atât în țară, unde mediile de informare erau strict controlate, unde orice fel de protest nu ar fi putut fi publicat în presa culturală, ci în străinătate. „...Susținerea Monicăi Lovinescu, a lui Virgil Ierunca sau a lui Gelu Ionescu nu aduceau efecte negative, ci pozitive asupra autorilor care beneficiam de comentarii la «Europa liberă». O cronică la acest post de radio atât de ascultat creștea atenția Securității, dar reprezenta și un paratrăsnet.“ În plus, cartea beneficiase de comentarii elogioase din partea criticii literare din țară, iar „critica literară a avut un rol foarte mare în susținerea literaturii în acei ani“. După părerea mea, Gabriela Adameșteanu comite o nedreptate atunci când afirmă imprudent:



„Critica de teatru nu avea nici această solidaritate profesională, nici acest standard profesional." Şi o comite şi din pricina faptului că intervievatoarea face o gravă eroare, susţinând că în revista *Teatrul* apăruse o cronică rău intenţionată, cu funcţii ideologice precise, semnată de Constantin Măciucă, pe atunci director al Direcţiei Teatre în Consiliul Culturii. În textul introductiv la „Dosarul consacrat spectacolului", Anca Haţieganu scrie: „Fapt grăitor pentru duplicitatea sistemului de până în '89, unul şi acelaşi ins, care, asemenea lui Constantin Măciucă, participa în mod curent la vizionările din teatru, în calitate de cenzor, putea semna nestânjenit cronici dramatice la spectacolele pe care el însuşi sau subordonaţii săi le trecuseră sub lupa ideologică, cernându-le, eventual, de posibilele implicaţii politice. Cronica dramatică devenea încă o tribună de la care autorul făcea demonstraţia adeziunii sale înflăcărate – reale sau mimate – la *cuceririle revoluţionare* ale partidului."

Or, e adevărat că în nr. 1 din 1987 al revistei *Teatrul* apărea o cronică amplă semnată de Constantin Măciucă. La fel de adevărat e că în cronica respectivă putea fi citit un reproş cu tentă vădit ideologică: „Dimensiunea prospectivă, fermă în roman, se estompează însă în dramatizare, cadrul socio-politic al epocii se îngustează într-o anumită măsură, atenţia focalizându-se pe procesele disolutive reconstituite prin intermediul Vicăi Delcă şi al Ivonei Scarlat, proiecţii ale unor categorii


Cu Rodica Tapalagă în *Dimineaţa pierdută*

sociale devalorizate de revoluţie, personaje cu entropia trecutului, incapabile să înţeleagă exact prezentul şi să-i valorizeze impactele, cu atât mai mult apte de predicţii." Şi mai adevărat e că acelaşi Constantin Măciucă semna extrem de rar cronici de teatru, iar, atunci când se ostenea să o facă, era întotdeauna vorba despre un „secret" necunoscut marelui public. Dar, la vremea în care apărea comentariul său la spectacolul Cătălinei Buzoianu, Constantin Măciucă nu mai era director în Consiliul Culturii, unul dintre motivele înlocuirii sale fiind, din câte se spune, acela că fiica sa, Oana, rămăsese peste hotare, fapt considerat deosebit de grav de regimul de la Bucureşti. Nu e exclus ca încredinţarea cronicii cu pricina lui Constantin Măciucă să nu fi fost tocmai o iniţiativă redacţională, ci un ordin venit dinspre editorul revistei, nimeni altul decât Consiliul Culturii. E doar o ipoteză. Ipoteza nu poate fi verificată. Din vechea redacţie nu mai există supravieţuitori. În plus, astfel de ordine se dădeau, în bunul obicei păstrat de la Stalin, verbal, prin telefon, nu sub formă scrisă. E greu de ştiut deci dacă Teodor Mănescu, cel ce conducea, cu delegaţie, la acea oră revista, a primit o astfel de dispoziţie.

Avem totuşi o certitudine. Că, spre a îndrepta cumva lucrurile, redacţia revistei a publicat în almanahul *Gong '88* o cronică semnată de un profesionist autentic, Victor Parhon. De obicei, astfel de publicaţii nu găzduiau cronici, ci aveau un aer ceva mai frivol,

căci erau gândite drept un mijloc de a îmbunătăți situația financiară a revistei-mamă. Excepția făcută cu ocazia spectacolului *Dimineață pierdută* e grăitoare. Citez deci, mai jos, un amplu paragraf din articolul cu caracter reparator al lui Victor Parhon:

„N-am întâlnit încă în niciun film, nici chiar în cele ale lui Resnais sau Tarkovski, și nici într-un spectacol de teatru, de la noi sau de aiurea, de la Taganka la Arena Stage, o mai impresionantă relevanță spectaculară în tratarea fluxului memoriei și a polifoniei acestor voci interioare ale personajelor, care străbat cu ușurință prin timp și prin spațiu, somând interpretarea actoricească la desfolierea lăuntrului de autenticitate al ființei umane. Sunt momente în care în scenă se află același personaj la vârste diferite, precum Vica Delcă, tânără și vârstnică, interpretată de două actrițe concomitent, sau Ivona, care apare și ca fetiță, după cum există numeroase succesiuni de scene în care una și aceeași actriță – cu rapide și puține schimbări de fard și vestimentație – interpretează diversele vârste ale personajelor (Margot Geblescu și, mai ales, Sophie Ioaniu), performanțele actoricești fiind, și din acest punct de vedere, pur și simplu uluitoare. Aceeași frază poate fi începută de Ivona și continuată de vârstnica Vica, dus mai departe de tânăra Vica și terminată sau nu de Sophie Ioaniu (la una sau alta dintre cele trei vârste ale personajului), determinându-se astfel preluarea ei într-un cu totul alt spațiu afectiv și într-un alt regim temporal, căci până și bătaia ceasornicului, indicând o anumită oră a zilei, poate deveni *reversibilă* pe perioade mai lungi de timp."

Respectiva soluție și izbândă subliniată de Victor Parhon a avut, cel puțin în cazul Sophie Ioaniu, un imbold extrateatral. Inițial, Cătălina Buzoianu decisese ca rolul să fie, precum cel al Vicăi, „împărțit", adică Sophie la vârsta maturității să fie jucată de Rodica Tapalagă, iar Sophie la vârsta senectuții de Beate Fredanov. S-a și repetat o vreme în această formulă. Dar Beate Fredanov a plecat din țară din motive de sănătate (fiul actriței se stabilise de câtva timp peste hotare) și nu a mai revenit niciodată. Regizoarea a decis atunci „comasarea" rolului, decizie, după cum se vede, extrem de inspirată.

Dar revin la articolul lui Victor Parhon: „Reprezentația știe că trebuie să aibă uneori exploziile de vitalitate de dinaintea sfârșitului, iar alteori răceala coșmarescă a unei vivisecții fantaste, mergând de la ceea ce gândesc și simt cu adevărat personajele unele față de altele până la felul în care își pot apărea în vis, fără ca regizoarea să piardă vreo clipă din vedere perspectiva de ansamblu a viziunii sale lucide asupra întregului, asupra timpului și a spațiului, simple noțiuni, tălăzuite parcă, și ele, de mersul istoriei. Cu tot farmecul ei, în care se strecoară poate o undă de sorginte cehoviană, nu e o lume frumoasă această lume de odinioară, căci nu e doar a *zăpezilor de altădată*, ci și a neputințelor ei cumplite, ce o macină din interior, scoțând-o de pe scena istoriei. Și totuși, odată cu pierderea ei, parcă se pierde ceva neștiut din propria noastră ființă, care, pentru a putea fi prezentă și în viitor, are întotdeauna nevoie de trecutul ei, de ereditatea ei spirituală."

Într-un articol bilanțier intitulat *Mișcarea teatrală românească*, publicat în nr. 1 din 1987 al revistei *România literară*, Valentin Silvestru scria: „*Dimineață pierdută* e, prin arta excepțională a Cătălinei Buzoianu și a majorității actorilor Teatrului «Bulandra» implicați, o încântătoare operă scenică, în care strălucesc Tamara Buciuceanu, Rodica Tapalagă, Gina Patrichi, Irina Petrescu, Lucia Mara, Tora Vasilescu, Valentin Uritescu, Victor Rebengiuc, Ion Besoiu, Marcel Iureș, Răzvan Ionescu, într-o unitate și organicitate a demersului artistic captivante, *chiar dacă adaptarea romanului nu are dramaticitatea sursei. Păstrează însă spiritul cărții, ideea ei despre Revoluția purificatoare* (*subl. n., M. M.*)."

În cronica apărută în *Contemporanul* la 7 ianuarie 1987 (retipărită în cartea postumă, *Teatrul, timpul prezent*, ed. cit.), Dinu Kivu scria: „Există, în aproape toate scenele din *Dimineață pierdută*, în fiecare amănunt al lor, o calitate a adevărului extraordinară, greu de egalat. Regizoarea, aici, s-a ascuns cu modestie în spatele virtuozității interpreților (și-a îngăduit, în fapt, un singur moment de evadare, în para-real, într-o mizanscenă laborios încărcată de simboluri – coșmarul Ivonei), lăsându-le lor privilegiul reconstruirii acestui univers aflat la marginea dezagregării."

Dumitru Chirilă nota în cronica apărută în nr. 1 din 1987 al revistei *Familia* (cronică reprodusă în volumul, tot postum, *Teatru – fragmente dintr-o istorie trăită*): „Reîntâlnirea Cătălinei Buzoianu cu excelenta trupă de la «Bulandra» nu putea duce decât la rezultate remarcabile, spectacolul probând o desăvârșită încredere reciprocă: regizoarea își permite orice grad de dificultate a momentelor scenice, cu certitudinea că interpreții dispun de mijloacele trebuincioase, le lasă și o aparentă libertate de acțiune (aparentă – pentru că în spatele ei e de presupus o minuțioasă elaborare), în timp ce interpreții simt decizia și validitatea actului regizoral, de unde și o anume degajare și siguranță a jocului, propice accesului la realizări superioare."

În cronica din *Steaua*, antologată în *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (ed. cit.), Mircea Ghițulescu nota: „Alternanța planurilor temporale, interferențele deconcertante se succedă cu sistem. Tragic nu este un personaj sau altul, ci timpul care le întunecă, oglinda în care oamenii își contemplă destinele. Tocmai acele treceri din prezent în trecut (realizate cu virtuozitate) par adevăratele evenimente tragice prin cruzimea confruntării cu dezastrele istoriei. Tulburătoare cu adevărat este prezența *materială* a acestei râșnițe devastatoare care este timpul."

Aceste extrase din cronici cred că dovedesc că judecata Gabrielei Adameșteanu la adresa profesionalismului criticii teatrale din epocă este mult prea aspră. Dacă nu chiar nedreaptă în totalitate.

Critica a apreciat pozitiv evoluția Ginei Patrichi în rolul Ivonei. „Gina Patrichi pune un patetism retractil, închis, abia disimulat în Ivona", scria Mircea Ghițulescu.

„Reține atenția în primul rând Gina Patrichi (*Ivona*), cu un joc plin de tulburătoare nuanțe, toate convergând spre întruparea unei ființe eterice, al cărei univers existențial este dominat de amintirea tatălui, de prezența soțului și de absența fiului, pentru că personajul nu e în stare să trăiască prin sine și pentru sine. O structură maladivă, abulică o împiedică pe Ivona să se împotrivească răului sau măcar situațiilor dezagreabile, deși suferă din cauza lor, viața ei se trece în vecinătatea permanentă a plânsului. Este ultima supraviețuitoare a familiei, dar poartă cel mai pregnant însemnele disoluției, ale perisabilității", nota Dumitru Chirilă.

„După mine, cea mai impresionantă creație în spectacol îi aparține Ginei Patrichi (*Ivona*), în ființa căreia deznădejdea se instalează devastatoare, cu accente de tragedie antică, încordată până la un paroxism uluitor, amestec insolit de expresii sublimate și viscerale", observa Dinu Kivu.

Iar incriminatul Constantin Măciucă nu avea cum să nu recunoască evidența și consemna: „Ivona Scarlat, cel de-al doilea personaj care, înfățișându-și propria dramă, asigură translația de planuri și mediază actualizarea istoriei familiei sale, este interpretată de Gina Patrichi. Ea încarnează, cu rafinate modulații și valorizări psihologice, cu scăpărări metalice, un personaj împovărat de un destin cu inflexiuni tragice, cu resorturile lăuntrice dereglate, alternând vibrațiile unei combustii mocnite cu parezele deznădejdii ascunse cu decență, un personaj cu reflexe de apărare istovite de compromisurile dureroase ale unei căsnicii precare, cu viața irosită în așteptări neliniștite, căutându-se cu melancolie în trecut, refuzându-și trezia în prezent."



Răzvan Ionescu, pe atunci tânăr actor la Teatrul „Bulandra", a jucat alături de Gina Patrichi atât în *Dimineață pierdută*, cât şi în *Io, Mircea Voievod*. Iată-l acum, semnând o caldă evocare a actriței, scrisă special pentru această carte dedicată ei.

Paşii ei risipiți de spuma mării

„Paşii ei risipiți de spuma mării, în serile în care, desculță, se lăsa parcă luată la rost de şoaptă, ori de vuietul valurilor... Aşa mi-o amintesc pe Gina Patrichi. Mergând pe malul mării de la un capăt la altul. Pe vremea aceea, când doar aspiram spre acea lume de dincolo de cortină, cu mirosul ei pătrunzător de eter-mastick, vacanțele la mare se alcătuiau de-a lungul unor popasuri înşirate pe firul monotoniilor tandre. Îmi alegeam un loc strategic prin preajma plajei de la Rex *şi o pândeam. Uneori, o vedeam încă de la ieşirea din hotel, alteori îi aflam silueta dintre desenele altor trupuri undeva, depărtându-se sau apropiindu-se. Pe atunci, nici nu îndrăzneam să visez că voi avea prilejul de a-i fi vreodată prin preajmă, altfel. Apoi, au fost acele spectacole de vis de la «Bulandra»,* Elisabeta *şi* D'ale carnavalului, *pe care orice student de la IATC din generația noastră le poate povesti pe dinafară şi acum, replică de replică, pas cu pas, poantă cu poantă. Asemenea unui concert căruia cunoscătorii îi recapitulează volutele sonore, urmărind ştimele memoriei. Nu scăpam nicio reprezentație, alergam cu sufletul la gură, plasatoarele şi portarii ne cunoşteau, scările şi gradenele erau ale noastre, făceam oarecum parte din distribuție... Apoi, am cunoscut-o de aproape, o profesionistă până în măduva oaselor, fanatică până dincolo de puterea omenească a înțelegerii. O autoritate imensă în teatru. Uneori, cuvântul ei putea să răsucească destine, fără ca ea să-şi dea seama sau să vrea neapărat asta. Cei cărora lumea teatrului le este cunoscută, ştiu că asemenea* puteri *nu aveau nimic de-a face cu funcțiile administrative şi nici măcar cu numărul rolurilor jucate. Zeul teatrului îşi alege trimişii după criterii doar de el ştiute, ce țin cont de acea tainică putere de a-i vrăji până şi pe ceilalți slujitori ai săi, de dincolo de ultima cortină. Puternic, asemenea* Re-Ginei *Mab, cuvântul ei şfichiuia ori aşeza în rost paşii către efemera lume a viselor. La final, le îmbrăca pe toate într-un râs pe care încă îl mai port atât de limpede în urechi, încât, dacă l-aş auzi la altcineva, cu siguranță aş sfârşi pe rug, eretic, acuzându-l pe Dumnezeu de impardonabila impostură a plagiatului de sine.*

Din vremea repetițiilor la Dimineață pierdută, *păstrez două momente ce poartă pecetea inconfundabilă a ceea ce se află dincolo de aura de mister pe care o transmitea pe scenă Gina Patrichi. Prima. La finalul unei şedințe, în biroul directorului, când lumea se pregătea de plecare, mai zăbovind la o mică şuetă, Gina, care era obsedată de un moment dificil din spectacol căruia tocmai îi aflase cu o seară înainte rezolvarea (cu ajutorul unei uluitoare artiste, care s-a aflat mereu, discret, în spatele multor izbânzi teatrale, Miriam Răducanu), a vrut să-i arate Irinei Petrescu, cred, soluția la care ajunsese. Brusc, ne-a uluit pe toți, jucându-şi monologul, aruncându-se pe jos şi târându-se pe mochetă, spre dauna rochiei albe şi vaporoase de vară, care, în urma acestui intempestiv impact, avea să sufere drastice modificări. Al doilea moment e legat de monologul din trăsură al lui Titi Ialomițeanu, personajul pe care îl jucam eu. Ajunsesem la un moment de impas peste care nici eu, nici regizoarea Cătălina Buzoianu nu mai ştiam cum să trecem. Cătălina (un om căruia îi datorez enorm) îşi vărsa năduful asupra mea, iar eu, în pragul abandonului, aşteptam doar momentul de a contraataca la fel de furibund. La câtiva metri de mine, Gina, ghemuită în penumbră, asemenea unei păsări de pradă care simte cu toate viscerele primejdia, a început să şuiere către mine scurt,*

sacadat, aprig, astfel încât Cătălina să n-o audă: „Răzvi, taci... Ascult-o... Nu-i spune nimic... Fă ce spune... Taci... Lasă... Înghite... Taci... Fă... Înghite... Taci... Fă... Înghite." Şi tot aşa, vreme de câteva minute bune. Totul mi se părea neverosimil. Nu-mi venea să cred! Reacţia ei era atât de puternică şi atât de uluitoare, încât mi-a anesteziat nu numai furia mocnită, ci şi orice tentativă de contraatac. Apoi, când pericolul a trecut, m-a luat de mână şi m-a întrebat simplu: «Nu vrei să te ajute un pic Miriam?» Timp de vreo câteva săptămâni, am lucrat cu această uluitoare artistă. Apoi, într-o duminică după-amiază, când terminasem una dintre ultimele repetiţii oarecum clandestine, cred că undeva pe lângă Muzeul Medrea, Miriam spune: «Hai să-i arătăm Ginei, nu-i dai un telefon?» «Miriam..., e duminică după-amiază şi ştiu că n-are spectacol, poate o fi şi ea la masă...» – am încercat eu să preîntâmpin vreo gafă. «Gina?!!! Îi spui că suntem împreună la Medrea. Atât.» Aşa am şi făcut. «Bine, vino şi ia-mă», mi-a răspuns Gina la fel de scurt. Prin telefon, se auzeau glasuri şi râsete, semn că avea musafiri. M-am suit în Trabant şi m-am dus s-o iau. «Unde pleci...» a întrebat-o puţin mirat soţul ei, dl. Victor Anagnoste, strălucit avocat şi bărbat de o rară distincţie. «Bizu' dragă... M-a chemat Miriam la Medrea... Mă-ntorc în douăzeci de minute.» «Miriam» s-a dovedit, şi de astă-dată, a fi un cuvânt magic, un fel de «iarba fiarelor» care le rezolvă pe toate. La Medrea, totul s-a petrecut rapid. Gina m-a privit atent, cuibărită cu picioarele sub ea, cocoţată pe un scaun. Era la fel ca atunci când şuiera ca să mă împiedice să urlu. Tot ca o pasăre de pradă. La sfârşit, mă aşteptam la efuziuni. N-au fost. A rămas câteva clipe pe gânduri, cu ochii aţintiţi undeva în gol, apoi şi-a ţuguiat buzele, a făcut ochii mici şi a zis rece, sec, fără niciun fel de inflexiune: «Acum e bine.» Apoi, am dus-o acasă, unde o aşteptau musafirii. Pe drum – cum altfel! – am tras o repriză straşnică de râs. Atât. Asta era Gina. O muncă de ocnaş, pe care, cu farmecul ei unic, o învăluia pe scenă în mister. Sunt, dacă vreţi, doar două episoade profesionale la care pot adăuga, desigur, oricând zeci de alte flash-uri, dintre acelea ce pot recompune, fie şi adunate la un loc, doar jumătăţi de întreg. Zile lungi de turneu, cu râsete şi jocuri interminabile, cu farse în care se jucau adevărate partituri tragicomice, seri cu drumurile spre casă după spectacol împreună cu Pompo (aşa o poreclise ea pe Irina Petrescu), cu nopţile târzii la video, unde vedeam, împreună cu Micki Dobrin şi Ioana Pavelescu, filme cu De Niro, Pacino ori Dustin Hoffman, cu nesfârşitele taclale printre pahare de şampanie, când la ivirea zorilor, Gina se uita prelung în zare şi spunea: «Dragă... nu ţi se pare că e cam... pâclă?!!» Ţin minte că odată improvizasem cu toţii un spectacol de poezie cu care umpleam grădinile de vară din Bucureşti. Fiecare spunea ce ştia. Jimmy Besoiu ne prezenta, cu neîntrecutul său talent de causeur: «Gina, tu ce spui?» «Sonete de Shakespeare, dragă» – a răspuns ea regal. «Câte?» «Ei, asta-i acum, câte!!! Un... sonete!!!» Umorul ei era mereu devastator, chiar şi atunci când cădea cumva la mijloc, aşa cum s-a întâmplat odată, undeva, în Mărginimea Sibiului, când am intrat într-un restaurant modest, dar curat, frecventat preponderent de oieri, unde sibianul Jimmy Besoiu ştia precis că găsim o ciorbă de burtă grozavă. La masă cred că eram zece persoane. La un moment dat, Marcel Iureş a făcut un gest cu mâna, fără să-şi dea seama că picoliţa se afla cu tava plină cu cele zece ciorbe exact între el şi Gina. Şase dintre ele, galbene şi grase, s-au vărsat în întregime pe interpreta Ivonei din Dimineaţă pierdută! Ne-am albit! «Serviţi şi... rochii?» a întrebat Gina după câteva secunde de stupoare tensionată, declanşând hohotul general şi eliberator. Dacă în locul ei s-ar fi aflat altcineva, probabil că seara era compromisă. Ea a ales pe loc soluţia cea mai simplă. Într-un loc discret, s-a dezbrăcat la piele şi a «îmbrăcat» pe trupul gol o faţă de masă albă din local. În vreme ce o ajuta la această operaţiune oarecum

anevoioasă, Pompo (Irina Petrescu) a mormăit îmbufnată replica de geniu, care avea să pecetluiască o seară memorabilă: «Trebuia şi aici să te remarci!!!!»

Într-o zi, cred prin 1988, am surprins-o undeva, în penumbra sălii de la Schitu Măgureanu, luând-o în braţe pe Irina şi izbucnind în plâns. Atunci am ştiut că se petrecuse ceva rău. După o vreme, n-a mai putut juca. Una dintre corzile vocale îi fusese grav afectată. Practic, îşi pierduse vocea. Şi totuşi, cu preţul unor exerciţii complicate şi al unui efort la care numai fanatismul ei pentru teatru era în stare, a reuşit imposibilul. Să vorbească şi să joace iar. Un timp. Doar un timp.

Se spune că, în spatele oricărui bărbat de succes, se află o femeie inteligentă. Ei bine, în spatele Ginei a stat totdeauna un bărbat rarissim, despre care ar fi nedrept dacă n-aş spune aici câteva cuvinte. Victor Anagnoste, «nenea Bizu», om din stirpea veche a moldovenilor de rasă, elegant şi cu umor, a iubit-o enorm şi i-a înţeles ca nimeni altcineva patima: teatrul. Povestea lor poate că o va spune vreodată Oana, fructul iubirii dintre ei. Pe atunci o adolescentă delicată, taciturnă, care lăsa să se ghicească, dincolo de aparenţe, o fire puternică, maturizată prematur de aceeaşi iubire pe care mama ei i-o împărţea cu teatrul. Nu i-am mai văzut de atunci... Dar îi iubesc în amintirea mea la fel. Asemenea casei de pe strada Orlando, colţ cu bulevardul Ana Ipătescu pe care uneori, din fuga maşinii, prefer mai degrabă s-o simt decât s-o privesc.

Când mi-e dor, o caut pe Gina în nisipul mării. În serile de toamnă ori în după-amiezele iernilor dulci, când plaja de la Rex e pustie şi când doar pescăruşii mă însoţesc, îmi place să fug de mine însumi, cel de acum, spre a redescoperi «castelele din Spania» de odinioară şi paşii ei desculţi, risipiţi de spuma mării...

Răzvan Ionescu"

Iulie 2008

Irina Petrescu a fost una dintre marile partenere de scenă ale Ginei Patrichi. S-a numărat printre cele mai apropiate prietene ale sale şi ale familiei Anagnoste. Prieteniile adevărate în teatru sunt rare. În lumea aceasta, observa undeva Cătălina Buzoianu, se spune obsesiv „vai, cât îl iubesc pe cutare!", numai că iubirea cu pricina nu e adevărată nici măcar o secundă. Relaţia specială dintre cele două mari actriţe, fără care nu poate fi imaginată nici istoria Teatrului „Bulandra", nici istoria teatrului românesc contemporan, a fost ieşită din comun. Înseamnă o excepţie.

Irina Petrescu a avut gentileţea de a scrie o evocare a prietenei şi colegei ei de scenă, evocare pe care o inserez în continuare:

„Scuza lipsei mele de memorie în timp este poate doar nevoia mea de desprindere, ...de independenţă.

Nu ţin minte nicio linie din rolurile pe care le-am jucat. Să fie poate o lege firească a spaţiului ce se cere lăsat gol pentru a fi locuit de altceva..., de altcineva...(?), sau poate doar o nepăsare activă... ori poate doar o formă perversă de eliberare de tot ce te poate ţine legat de trecut...?

Nu ştiu, nu are importanţă – şi, bineînţeles, nicio legătură cu memoria afectivă. Ataşez însă afecţiunii mele de ieri, de azi, de mâine pentru GINA memoria unor replici rostite de EA. Două (la mare distanţă de timp una de alta), la care nu încetez să mă raportez, pentru că-mi afişează pe un ECRAN imaginar acelaşi semnal de atenţie.

În Dimineaţă pierdută *de Gabriela Adameşteanu – ultimul rol al GINEI, în acel spectacol superb al Cătălinei Buzoianu la Teatrul «Bulandra», cum n-a mai fost altul şi nici nu are să mai fie (exagerez, poate) –, GINA (Ivona), într-un moment de păguboasă şi zadarnică disperare, îi spunea Tamarei Buciuceanu (croitoreasa familiei):* «Cui să spui, Madam Delcă..., n-ai cui să spui...»

Mă întovărăşeşte, bântuindu-mă, această replică rostită de GINA de când era şi de când nu mai este, pentru că, atâta vreme cât a trăit, GINA a fost pentru mine – esenţial, definitoriu – cea căreia aveam cui spune. *Asculta, înregistra, reacţiona. Nu medita, nu răstălmăcea, nu punea la îndoială demersul, nu întorcea comentariul într-o direcţie contrară intenţiei. Nu te bănuia de gânduri ascunse, pentru că ea însăşi nu cunoştea perfidia. Era de o intransigenţă tăioasă, fermă, imparabilă.*

A fost prietena mea cea mai dragă şi de neegalat, din păcate abia în ultimii ei zece–cincisprezece ani. Poate că boala care a devorat-o a detaşat-o de ideea de concurs şi rivalitate. Am ştiut amândouă că am pierdut o grămadă de vreme când ne priveam doar cu coada ochiului – fără să ştim ce pierdem. O grămadă de vreme de prietenie pierdută, pentru că n-a ştiut niciuna dintre noi a găsi un început înaintea bolii care reduce la tăcere orice absurditate...

*Am aflat fiecare, într-un târziu, că «*ai cui să spui... madam Delcă*», chiar dacă, poate, ... puţin prea târziu...*

A doua replică rostită de Gina, cu mult timp înainte de Dimineaţă pierdută, *mă loveşte şi azi, din ce în ce mai des. Prin anii '70, în spectacolul* Victimele datoriei *de Eugène Ionesco, pus în scenă de Crin Teodorescu, GINA îi spunea lui Virgil Ogăşanu: ...*ţii minte, eram tineri, nu murise încă nimeni...

Azi, când am început să-i cunoaştem pe toţi cei care mor, am înţeles că nu mai suntem tineri *şi că deja am început să plecăm şi noi, oricât n-am vrea să recunoaştem.*

Gina a ştiut şi a vrut să dispară când era încă tânără...

Mi-e un dor nesfârşit de cea căreia aveam oricând şi mereu cui să spun..., *ca nimănui altcuiva...*"

Irina Petrescu

20 august 2008

„*Cui să spui, n-ai cui să spui...*" Un sentiment asemănător l-a încercat pe semnatarul acestei cărţi duminică, 24 august 2008. Trebuia să spun cuiva ce simţeam. I-am trimis atunci lui Răzvan Ionescu un e-mail, din care transcriu un fragment:

„Domnule Ionescu,

Mă aflu în etapa de corectură a ceea ce am scris despre Gina Patrichi...

Cum sunt spre final, trebuie să vă mulţumesc. Dar şi să vă spun că, scriind, mi-am dat seama cât de nedreptăţită a fost Gina Patrichi. E drept, viaţa şi moartea le orânduieşte Dumnezeu. Nu despre asta e vorba acum. A fost nedreptăţită în teatrul în care a jucat. S-au montat acolo câteva spectacole cehoviene în care era obligatoriu să fie distribuită. Nu a fost. Cum, oare nimeni nu a observat ce mare actriţă cehoviană era?

Din Ibsen, a jucat doar Hedda Gabler. *Şi era o actriţă ibseniană de primă mână. Lucrul acesta s-a văzut la televiziune în spectacolele lui Petre Sava Băleanu. Doar la Cluj s-a întâlnit cu adevărat cu Shakespeare.*

Am o scrisoare de la Lucian Pintilie, în care Maestrul îşi exprimă mirarea şi regretul de a nu fi lucrat cu Gina Patrichi decât în D-ale carnavalului. *În iureşul vieţii, nu observăm evidenţele. Şi comitem greşeli ce nu mai pot fi nicicând reparate."*

Nici la Liviu Ciulei nu a jucat cât ar fi meritat. Păcat. Din nou, păcat.

A doua zi, am primit de la Răzvan Ionescu un răspuns. Comit impoliteţea de a-l reproduce parţial. Nu i-am cerut permisiunea semnatarului său de a face public conţinutul, fiindcă mă temeam că mă va refuza. Dar e atâta omenie în ce scrie acolo Răzvan Ionescu, încât ar fi de neiertat să nu o împărtăşesc şi celor ce citesc această carte. O fac, cu speranţa că Răzvan Ionescu mă va scuza şi mă va înţelege.

„Domnule Morariu,

Vă mulţumesc pentru mesaj. Mă bucur că v-am putut fi de folos şi că, astfel, am avut prilejul să întorc, într-un fel, măcar o clipită din prietenia şi tandreţea pe care Gina mi le-a dăruit. În rest... ştiu foarte bine ce spuneţi. Sunt foarte rare cazurile când teatrul nu nedreptăţeşte. Chiar şi în cazul marilor actori, nu doar în cazul celor ce au dorit să fie şi nu au fost. Dar pentru asta nu e vinovat teatrul, ci oamenii... Bine măcar că există cazuri, cum e şi cel al Ginei Patrichi, când artistul, pe lângă că şi-a câştigat un loc în inima celor ce le-a adus bucurii, a reuşit să lase ceva în urmă, în ciuda prostiei şi micimii unora dintre semeni... V-aţi gândit vreodată la ce a jucat Ileana Predescu sau Irina Petrescu, sau la ce actori de mare dramă ar fi putut fi Ştefan Mihăilescu-Brăila, Dem Rădulescu ori Virgil Ogăşanu?... Sau la ce ar fi putut juca şi n-a jucat Emil Botta? În plus... suntem români, iar una dintre caracteristicile *noastre este de a ne asasina pe noi înşine. Măcar de ar fi vorba despre o sinucidere..., dar e departe de aşa ceva!*

În sfârşit, mă bucur că în librării şi în biblioteci va mai fi o carte despre o mare actriţă. La urma urmei, ce putea Gina să îşi dorească mai mult decât ca trecătoarea ei umbră de mister să fie «furată» uitării şi ocrotită în pagini de carte? Sunt bucuros că am putut fi complice la acest rapt.

Răzvan Ionescu"

10. Ultimele spectacole

În anul 1988, Gina Patrichi va da curs invitaţiei pe care i-o adresaseră regizorul Mihai Măniuţiu şi Teatrul Naţional din Cluj de a juca rolul Cleopatrei în spectacolul cu piesa *Antoniu şi Cleopatra* de William Shakespeare. Rolul era dificil, spectacolul îi impunea actriţei prezenţa aproape neîntreruptă în scenă. Istovirea pe care o resimţea Gina Patrichi putea părea întrucâtva normală. Totuşi, ceva îi spunea actriţei că se ivise o problemă. Confirmată de medici la puţină vreme după succesul spectacolului clujean, chiar în momentul în care atât regizorul acestuia, cât şi conducerea teatrului, dar şi Gina Patrichi însăşi se gândeau la un nou proiect. Pe care mai întâi viaţa, iar apoi boala şi moartea l-au făcut irealizabil.

La un moment dat, situaţia devenise atât de critică, încât Ginei Patrichi i se interzisese să mai facă orice fel de efort. S-a impus ca, o perioadă, rolul ei din spectacolul *Dimineaţă pierdută* de la Teatrul „L. Sturdza-Bulandra" să fie preluat de actriţa Leopoldina Bălănuţă. Dar Gina Patrichi nu s-a dat bătută şi a luptat cu propriile-i limite. A revenit pe scenă, şi-a reluat rolul din spectacolul Cătălinei Buzoianu, a izbutit, după 1989, chiar să îl imprime pentru Televiziunea Română. Ca şi pe cel din spectacolul *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*.

Îndată după Revoluţia din decembrie 1989, Teatrului „Bulandra" i se redeschideau perspectivele turneelor în străinătate, ale reluării carierei sale internaţionale. Cel mai adecvat spectacol pentru o asemenea revenire era, neîndoielnic, cel cu *Hamlet*, regizat de Alexandru Tocilescu, ce avusese premiera la 30 noiembrie 1985. Teatrul avea şansa de a ajunge la Londra şi a reprezenta capodopera shakespeariană pe scena Lyttleton a Teatrului Naţional şi apoi la Londra. Se ivise între timp un impediment neaşteptat şi dureros. Starea sănătăţii actriţei Ileana Predescu, care jucase la premieră şi multe reprezentaţii după aceea rolul reginei Gertruda, se deteriorase, astfel

încât nu-i permitea să facă deplasarea. A înlocuit-o după un număr de repetiții-record Gina Patrichi. Care a tratat totul cu seriozitatea cu care trata fiecare premieră. Astfel încât prezența ei alături de Ion Caramitru, Ion Cocieru, Marcel Iureş, Ion Besoiu, Mihai Cafrița, Ion Lemnaru, Gelu Colceag, Cornel Scripcaru, Paul Chiribuță, Constantin Drăgănescu, Doru Ana, Petre Gheorghiu, Mariana Buruiană, Luminița Gheorghiu şi toți ceilalți din distribuție a fost un mare succes. În Anglia şi în Franța.

Iar *Hamletul* lui Tocilescu, al lui Caramitru, al celorlaltor actori de la „Bulandra", *Hamletul* care devenise între timp şi al Ginei Patrichi a fost un triumf. O demonstrează cronicile apărute în ziare precum *Daily Mail*, *The Independent* ori *Sunday Times*. În acesta din urmă, se putea citi că „viziunea lui Tocilescu trădează o apropiere fierbinte, vie de text, are o amprentă empatică nouă, ca şi cum actorii s-ar fi întâlnit acum pentru întâia oară cu piesa. Da, este o viziune croită sever, expresionist... Textura complexă a piesei străluceşte încă neştirbit şi lungile seri sunt impregnate de fine analize artistice şi intelectuale, pline de durere, emoție şi puternice sentimente omeneşti".

În *The Irish Times* se scria: „Ce vezi este deseori un spectacol extraordinar, prin modul de care se foloseşte de politic, de sensul lui ca regim falimentar, dar cea mai mare forță o degajă când se apropie de lucrurile cele mai profunde. Nu capcanele tiraniei îl interesează cu adevărat pe Tocilescu, oricât de atent le subliniază, ci dezintegrarea personalității sub povara unei astfel de tiranii."

Nu a trecut neobservată şi necomentată evoluția Ginei Patrichi în rolul Gertruda. Pentru criticul de la *The Observer*, „Gina Patrichi, în rolul mamei lui Hamlet, exprimă calm matern şi autoritate". *The Sunday Times* a apreciat scena Hamlet–Regină, pe care a calificat-o drept „o revelație".

După mărturia lui Ion Caramitru, publicată în 1994 în săptămânalul *Expres*, Richard Eyre, care a văzut spectacolul cu *Hamlet*, ar fi vrut să vină, în 1993, la Bucureşti, să monteze o nouă versiune a piesei şi să o distribuie pe Gina Patrichi în rolul Reginei Gertruda. Nu a fost să fie.

Pe scena de la „Bulandra", Gina Patrichi a mai avut timp să joace două roluri de mai mici dimensiuni în spectacolele *Forma mesei* şi *Teatrul comic*.

Forma mesei a avut premiera la data de 8 decembrie 1991, în regia lui Ion Caramitru şi scenografia lui Dan Jitianu. Piesa lui David Edgar e inspirată de revoluția anticomunistă din Estul european şi se referă – după spusele Cristinei Dumitrescu din cronica publicată în nr. 3 din 1992 al revistei *Teatrul azi* şi antologată în volumul postum *Cronici teatrale 1990–1998* (Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi Revista „Teatrul azi", Bucureşti, 2006) – la „copleşitorul seism politic, social, uman, declanşat aici în 1989, fără a se fixa însă în datele concrete ale unui loc anume. Mai apropiată, poate, de imaginea pe care evenimentele au avut-o în Cehoslovacia, revoluția figurată în piesa lui Edgar reuneşte trăsături ale tuturor revoluțiilor, urmează mai curând firul problematic decât firul întâmplărilor. *Forma mesei* nu informează, nu acesta e rolul literaturii; nu despre Ceauşescu sau Stalin este vorba, nu Havel interesează, nu Gorbaciov este descris, cu toate că oricare dintre ei poate fi identificat, într-o măsură sau alta, în personajele piesei, în subtextul (ori chiar în textul) ei. Se vorbeşte despre vinovăție şi inocență (fără ca *rolurile* să fie rigid delimitate), despre socialismul ideal şi socialismul-crimă, despre minciună şi adevăr, despre romantismul politic şi cinismul politicii. Într-un fel, piesa e un moment al adevărului: sunt formulate, în sfârşit, întrebările pe care lumea – lumea liberă! – avea obligația morală să şi le fi pus de multă vreme, întrebări ale căror răspunsuri lumea neliberă le ştia demult, nu le-a dat, ci le-a trăit (le-a şi

murit), le-a suportat, cărora până la urmă le-a supraviețuit". Textul e considerat interesant, dar nu prea e o piesă de teatru.

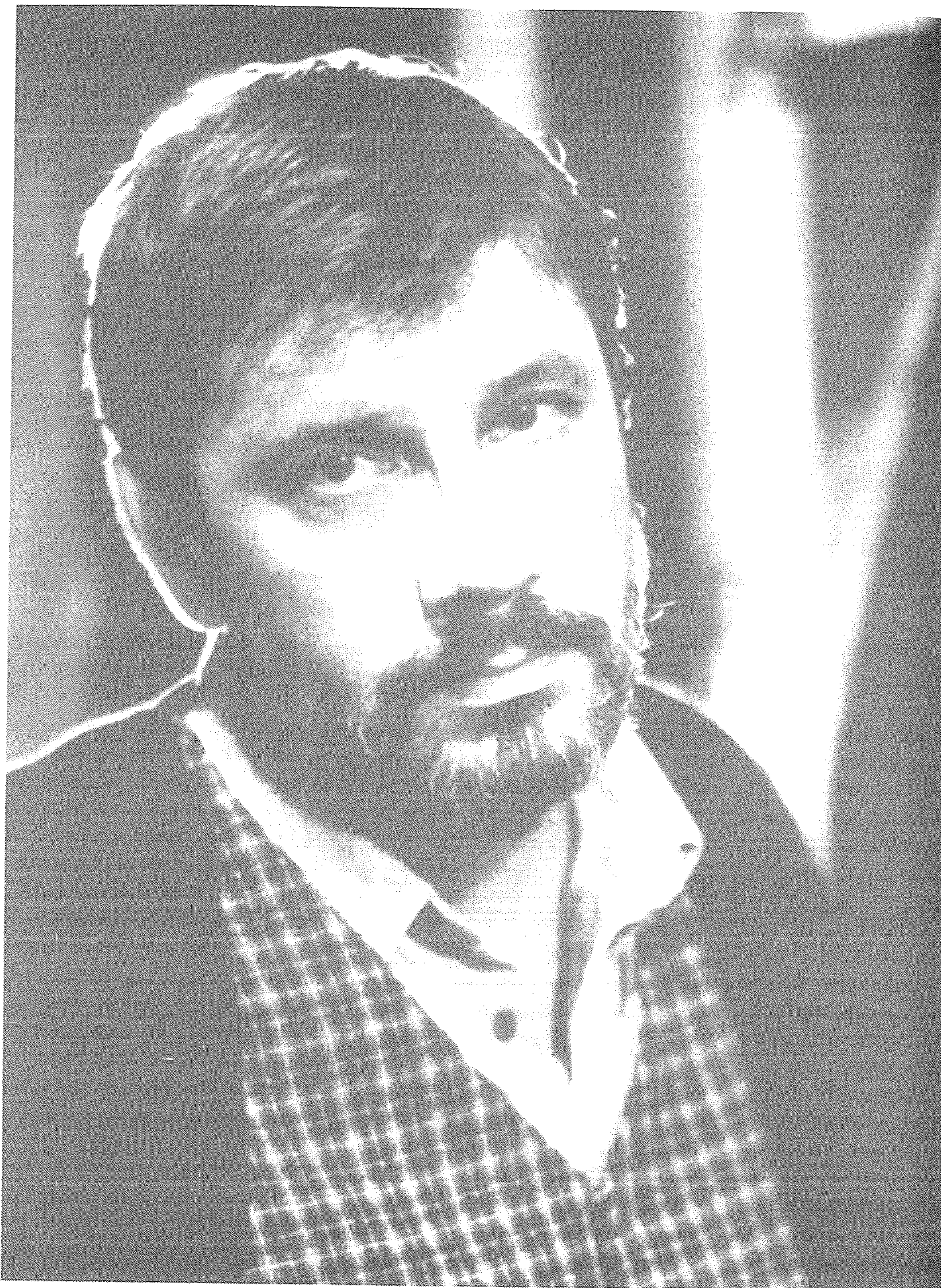
În distribuția spectacolului, au fost actorii Claudiu Stănescu, Valeria Ogăşanu, Cornel Scripcaru, Virgil Ogăşanu, Victor Rebengiuc, Ion Cocieru, Gina Patrichi, Mihai Cafrița, Mihai Constantin, Maria Eremia, Petre Gheorghiu. Gina Patrichi a avut de interpretat un rol destul de inconsistent din scriitură, dar pe care prin talent, putere de concentrare, devoțiune l-a scos la liman.

La 10 noiembrie 1992, la Sala Studio a „Bulandrei", avea loc premiera spectacolului cu *Teatrul comic* de Goldoni. În regia inventivă, luxuriantă a lui Silviu Purcărete şi în decorurile bogat-baroce ale lui Mihai Mădescu evoluau actorii Dan Aştilean, Ştefan Bănică, Ion Besoiu, Cristina Buburuz, Paul Chiribuță, Luminița Gheorghiu, Mirela Gorea, Petre Lupu, Mariana Mihuț, Virgil Ogăşanu, Oana Pellea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Răzvan Vasilescu – şi, desigur, Gina Patrichi. Un rol de mici dimensiuni, realizat ca la gherghef, cu grijă pentru detaliu de marea actriță, convinsă că trebuie să-şi îndeplinească misiunea până la sfârşit. Cu prețul oricărui sacrificiu.

Nu prea există cronici la spectacolul cu piesa *Teatrul comic*. Din cea apărută în nr. 11–12 din 1992 al revistei *Teatrul azi*, cronică semnată de Alice Georgescu, aflăm că preferința marcată pentru imagine a regizorului Silviu Purcărete, imaginea fiind înțeleasă ca "element esențial în spectacol, ca dominantă căruia toate celelalte componente (inclusiv textul dramatic) sunt ținute să i se supună necondiționat, intră în vizibil conflict cu demersul lui Goldoni, ce țintea, între altele, la restaurarea cuvântului în teatru». Mai departe se spune că «la incandescența inspirației contrariile se pot topi într-o armonie nouă, neaşteptată. Din păcate, această sinteză, pe cât de tulburătoare, pe atât de riscantă, se produce rar. În spectacolul Teatrului «Bulandra» nu s-a produs. De astă dată, în loc să se pună reciproc în valoare (aşa cum se întâmplase în urmă cu ani în spectacolul *Piațeta*, montat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț tot de Silviu Purcărete, *nota n., M.M*), Goldoni şi Purcărete s-au diminuat reciproc. Somptuos-picturalele imagini scenice, rezultate din bunul-gust al scenografului Mihai Mădescu şi din ştiința regizorului de a compune cu rafinament cadrul şi de a-l lumina, nu au nimic a face cu textul; dimpotrivă, îl sufocă... În plus, arhitectura ritmică a mizanscenei se arată în suferință: vreme de trei sferturi de oră (din cele şapte sferturi cât durează), spectacolul parcă tot se pregăteşte să înceapă; iar când, în fine, a început şi aştepți continuarea – se termină. E drept, insatisfacțiile sunt în parte compensate de momentul final, care nu e numai foarte frumos, ci şi purtător de sens: în scena pustie, scăldată într-o dulce lumină vesperală, au rămas doar, zburătăcind neajutorat, câțiva porumbei, simbol al artei, al unei lumi ce moare încet sub ochii noştri inutil înlăcrimați.»

Din varii motive, atât *Forma mesei*, cât şi *Teatrul comic* s-au jucat de puține ori. Vremurile erau încă tulburi, preocupările oamenilor nu prea erau centrate asupra scenei de teatru, ci asupra celei a vieții, a străzii. Se petrecea ori începea să se petreacă o nouă „facere a lumii". Sau o refacere a ei. în sensul revenirii la normalitate.

Gina Patrichi va mai reveni pe scenă, dar nu pe cea de la „Bulandra", ci pe cea a Teatrului „Odeon", la 31 ianuarie 1994, când a primit din partea UNITER Premiul de excelență. A făcut-o cu emoție şi demnitate. Ovaționată de o sală întreagă, de colegi de breaslă, de spectatori. Urmărită cu vibrație de milioane de telespectatori care priveau transmisiunea în direct a Galei UNITER de către Televiziunea Română. În martie, aceeaşi Televiziune avea să aducă vestea incredibilă a dispariției actriței. **Era ziua de 14 martie a anului 1994.**



Mihai Măniuțiu

V. Invitată la Teatrul Național din Cluj

La data de 6 noiembrie 1970, în săptămânalul *Contemporanul* apărea una dintre primele luări de poziție referitoare la iconoclastul spectacol cu piesa *Regele Lear*, realizat pe scena Teatrului Național din București de regizorul Radu Penciulescu.

Articolul, semnat de – pe atunci – tânărul critic George Banu, începea cu un enunț de ordin general, ce conținea un adevăr de care cred că se cuvine să țină seama fiecare nouă montare a unei piese de William Shakespeare:

„Orice spectacol Shakespeare nu mai poate fi decât o ipoteză. În afara caracterului provizoriu determinat de acesta, montarea nu se justifică. Un spectacol Shakespeare își are chiar rațiunea de a fi în violența polemică. Dramaturgul cel mai viu al lumii pretinde această vitalitate. Jan Kott observa procesul de influență dublă: a lui Shakespeare asupra dramaturgiei și, invers, a acesteia asupra montărilor cu piesele lui."

În ultimele rânduri, conchide:

„*Când spectacolele lui Shakespeare sunt fără viață și plicticoase, atunci moartă este și dramaturgia ei* [a țării], *nu numai teatrul ei. Cu rezonanța unei asemenea răspunderi trebuie făcute aprecierile, emise judecățile, formulate adeziunile.*"

Cu un spectacol excepțional, moment important în procesul de valorificare scenică a literaturii dramatice a lui William Shakespeare, avea să-și afirme vitalitatea, după mulți ani în care se aflase în penumbra vieții teatrale românești, Teatrul Național din Cluj-Napoca. E vorba despre *Antoniu și Cleopatra*, montare înfăptuită de regizorul Mihai Măniuțiu și care a avut premiera în seara de 26 noiembrie 1989.

Directorul de scenă avea deja pe fişa sa de creaţie câteva spectacole promiţătoare, dar cel cu *Antoniu şi Cleopatra* îl va confirma ca fiind dintre cei mai semnificativi regizori români contemporani.

Peste ani, într-un interviu acordat Cristinei Modreanu şi publicat mai întâi în revista *Adevărul literar şi artistic*, iar apoi în cartea *Şah la regizor* (Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2003), Mihai Măniuţiu avea să vorbească despre faptul că orice director de scenă serios se formează prin ani, că regia e, până la urmă, (şi) o problemă de maturitate, de „vârstă", cum spune el. Regizorul adăuga că, „în ciuda unor sclipiri sau a unor montări foarte bune, nu ajungi, înainte de treizeci şi cinci–patruzeci de ani, să constitui o lume pe care s-o poţi transmite mai apoi celorlalţi".

Avea dreptate Liviu Maliţa atunci când observa, în partea introductivă a studiului consacrat interzicerii spectacolului cu piesa *Tulburarea apelor*, montat de Mihai Măniuţiu şi care ar fi trebuit să aibă premiera pe scena Naţionalului clujean în anul 1983, că regizorul a fost încă de la început unul care a incomodat (cf. *Viaţa teatrală în şi după comunism*, EFES, Cluj, 2006, vol. I).

„Factura modernă a teatrului său şi temeritatea intelectuală a tânărului regizor, proaspăt absolvent al Institutului de Teatru, care pusese deja în scenă *Perşii* lui Eschil, *Emigranţii* de Mrožek, dar şi muzical-enigmaticul *Afară, în faţa uşii* de Wolfgang Borchert, stârneşte resentimente imbatabil convertite politic. Aspiraţia sa de a impune un alt stil de teatru, perfect sincron cu ceea ce se întâmpla dincolo de Cortina de Fier, este, găsită de unii inacceptabilă."

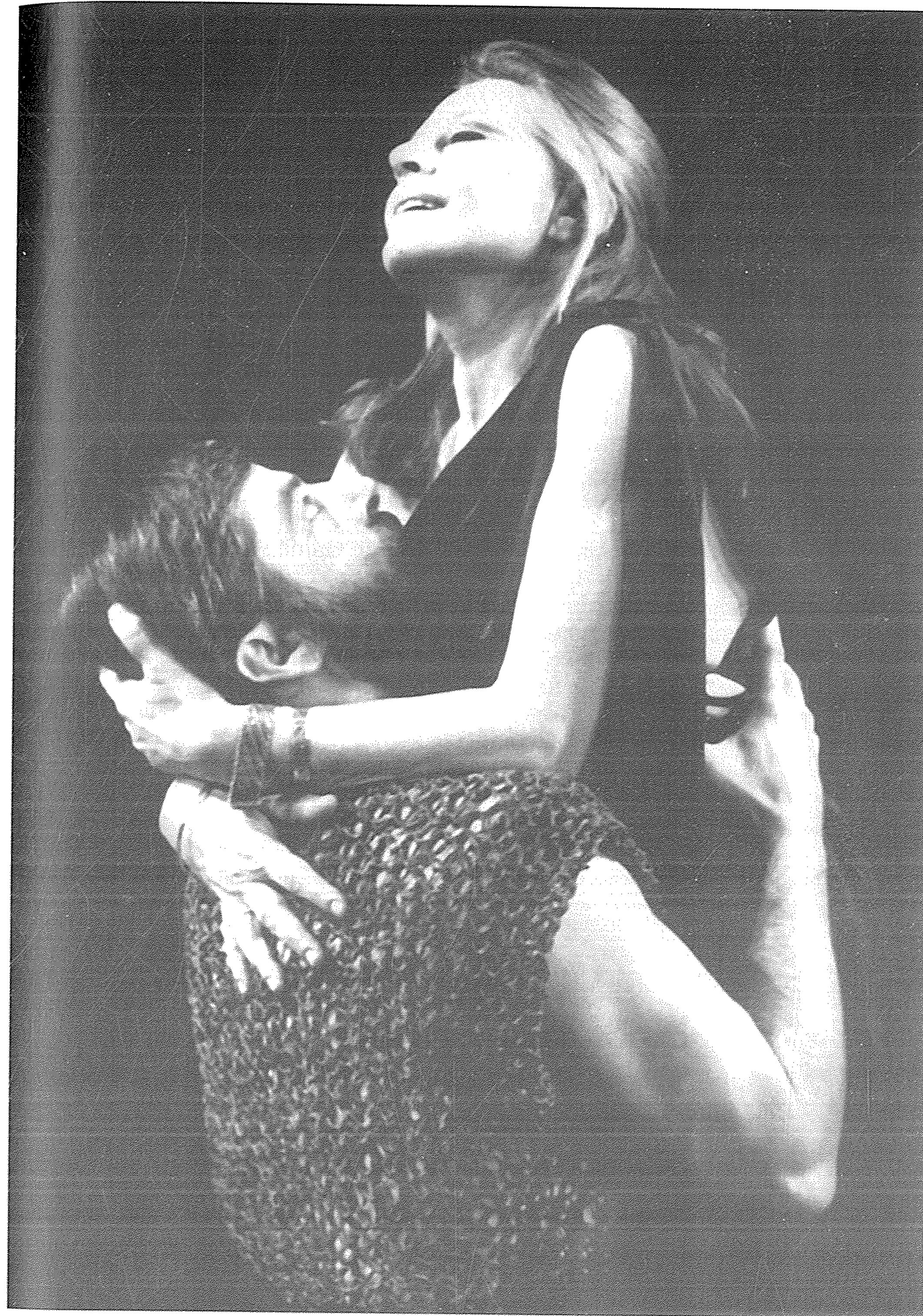
Cert e că, aşa după cum arătam în cartea mea *Mihai Măniuţiu: Ipostaze esenţiale* (Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008), regizorul „şi-a clădit prin ani un concept teatral propriu, bazat pe un solid eşafodaj filosofic, estetic şi moral. El se manifestă prin spectacole ce au ca scop răscolirea conştiinţei spectatorului, fiindcă, indiferent dacă montările purtând această semnătură se slujesc de ceea ce se cheamă *texte canonice* de literatură dramatică ori de adaptări, ele vorbesc despre confruntarea individului cu destinul propriu, dar şi cu istoria, despre coliziunea cu misterele transcendenţei. Mihai Măniuţiu e mereu deschis înnoirilor, dar totdeauna fidel crezului său artistic, în evidenţierea căruia contează pe trăirea dusă la paroxism, pe subtil valorificata plastică a corpului actorului, pe înfăptuirea unor copleşitoare ceremonialuri teatrale".

Măniuţiu nu era la prima lui întâlnire cu creaţia lui Shakespeare. Cu câţiva ani mai înainte, montase pe aceeaşi scenă a Naţionalului clujean *Macbeth*. E drept, el dorea iniţial să însceneze *Macbett*-ul ionescian, dar, cum dramaturgul francez de origine română devenise indezirabil pentru regimul de la Bucureşti, a făcut apel la ceea ce Genette numeşte *hipotextul*.

A urmat, tot la Cluj, *Îmblânzirea scorpiei*.

Shakespeare a fost o preocupare constantă în toată creaţia lui Mihai Măniuţiu. O dovedesc spectacolele sale, dintre care *Richard III* şi *Richard II* sunt antologice – o dovedeşte volumul de eseuri *Cercul de aur*, publicat de regizor în anul 1989 la Editura Meridiane.

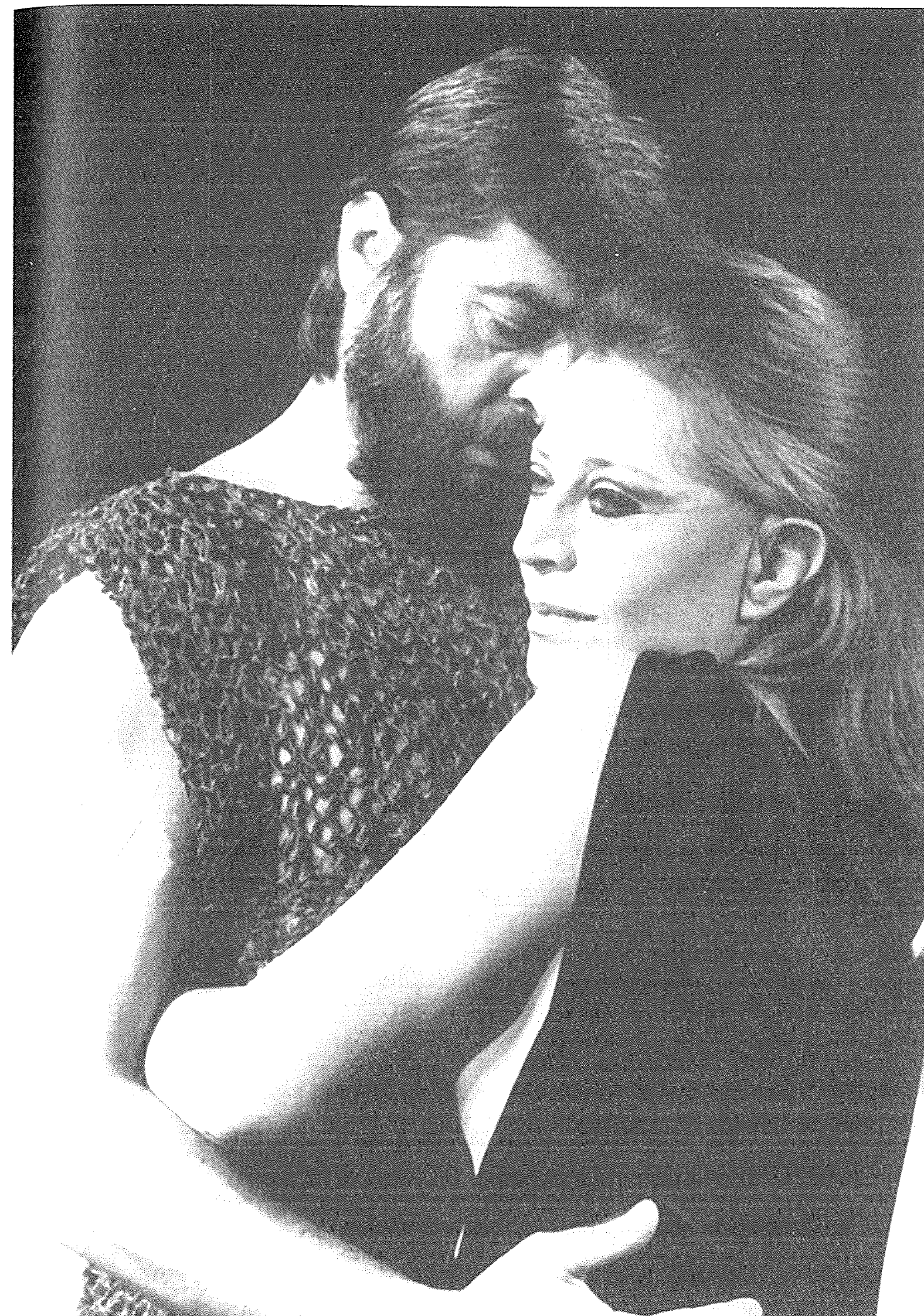
Semn că Măniuţiu, care nu se găsea de altfel la debutul său editorial, face parte din acea categorie de regizori a căror reflecţie în spaţiul teatrologiei e dintre cele mai valoroase. Asemenea lui Ion Sava, Crin Teodorescu, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei ori Lucian Pintilie, Cătălina Buzoianu.



În „Argumentul“ cărții sale, Mihai Măniuțiu scria următoarele: „Dramaturgia shakespeariană face parte din creațiile ce nu pot fi clasate: ea e neîntreruptă facere, e zămislire continuă, împărtășită de cei care-i dau viață scenică sau meditează asupra ei. Prestigiul aproape fără egal de care se bucură pare a se întemeia tocmai pe faptul că, în mult mai mare măsură decât oricare altă operă, ea comunică interpreților săi sentimentul benefic și prețios că sunt, fiecare în parte, încă un *mod-necesar-de-a-fi* al ei.“ Mai departe, regizorul nota: „Practica regizorală l-a învățat pe autorul cărții de față că opera marelui elisabetan posedă în cel mai înalt grad calitatea intensității, că solicită întotdeauna luciditatea aceluia care se apropie de ea, luciditate ferită de orice idolatrie paralizantă, sporindu-i consecvent domeniile libertății interioare și hrănindu-i cu generozitate libertatea fanteziei. Nimic din ceea ce îngreunează spiritul, nimic din ceea ce-l vlăguiește nu este propriu teatrului shakespearian. Morala ce se desprinde din substanța sa atât de densă ar putea fi aceasta: nu trebuie să vrei, ca om, mai mult decât îți este dat (a-ți cunoaște limita te arhitecturează lăuntric), dar, pentru a afla că ești și poți, trebuie să vrei imposibilul (ispita frângerii limitei fiind esențială naturii noastre). A-l cunoaște pe Shakespeare înseamnă a nu abdica de la acest imperativ al necontenitei frământări.“

Pentru a mai afla odată că „este“ și că „poate“ ca artist, acest regizor – pentru definirea personalității căruia mi se pare perfect adecvată sintagma *răscolire problematică*, a cărei punere în circulație o datorăm lui Camil Petrescu – a făcut apel la piesa *Antoniu și Cleopatra*. Deși n-a fost prea apreciată în epoca scrierii sale, poate și din pricina recurenței excesive a subiectului, *Antoniu și Cleopatra* înseamnă – în opinia lui Haig Acterian (cf. *Shakespeare*, Editura Ararat, București, 1995) – „întâiul pas spre o descătușare a poetului din acțiunea dramatică, din logica rece a tragediilor sale. Libertatea pe care vrea să și-o ia, fantezia mereu în prefacere a lui Shakespeare se observă în ruperea continuă a acțiunii, în îmbrățișarea dintr-odată a mai multor acțiuni, în revenirea la o tehnică părăsită de multă vreme, fresca dramatică. Nici nu începe să se închege o acțiune, că autorul ne silește s-o părăsim. Din această cauză, o superficială vedere ar socoti metoda nouă a lui Shakespeare drept o slăbiciune și ar refuza să socotească această piesă printre cele mai bune; ar fi o greșeală față de tot ce va urma în inepuizabila creație shakespeariană. *Antoniu și Cleopatra* este un prim pas de eliberare poetică; o subtilă decadență dramatică răsplătită de senzații poetice. Drama suferă o lipsă, în schimb poezia câștigă insinuări. Tema tragediei este nehotărârea lui Antoniu între *patimă* și *datorie*. Sentimentele șerpuiesc de la Cleopatra la Antoniu cu delicatețea adânc vorbitoare de nuanțe moderne în iubire. Căldura sufletească a autorului risipește de-a lungul scenelor Cleopatrei un *spațiu poetic*, foarte puțin apreciat de critica grosolană și atentă în fața emoțiilor tari din Shakespeare. Nu ajunge să se declare că este vorba în această tragedie de un *égoïsme à deux*; sensibilitatea excepțională a acestei tragedii este un caz unic între celelalte tragedii; arta lui Shakespeare atacă o gamă bemolată și rafinată.“

De toate aceste calități ale piesei a ținut cont regizorul în spectacolul de la Naționalul clujean, în distribuția căruia figurau actorii Anton Tauf, Radu Amzulescu, Octavian Lăluț, Ion Tudorică, Gelu Bogdan Ivașcu, Paul Basarab, Marius Bodochi, Călin Nemeș, Eugen Nagy, Victor Nicolae, Petre Băcioiu, Viorica Mischilea, Melania Ursu, Maria Munteanu, Miriam Cuibus, Ileana Negru, Ion Marian. Pentru rolul Cleopatrei, a fost invitată în spectacol Gina Patrichi, pentru concepția decorului a fost poftit Mihai Mădescu, în vreme ce costumele erau semnate de Nadina Scriba.



L-am rugat pe regizorul spectacolului să rememoreze felul în care a decis s-o invite pe Gina Patrichi în spectacol şi ce a însemnat pentru el întâlnirea cu această mare actriţă. Mihai Măniuţiu a avut amabilitatea de a scrie textul următor, pe care-l reproduc în întregime:

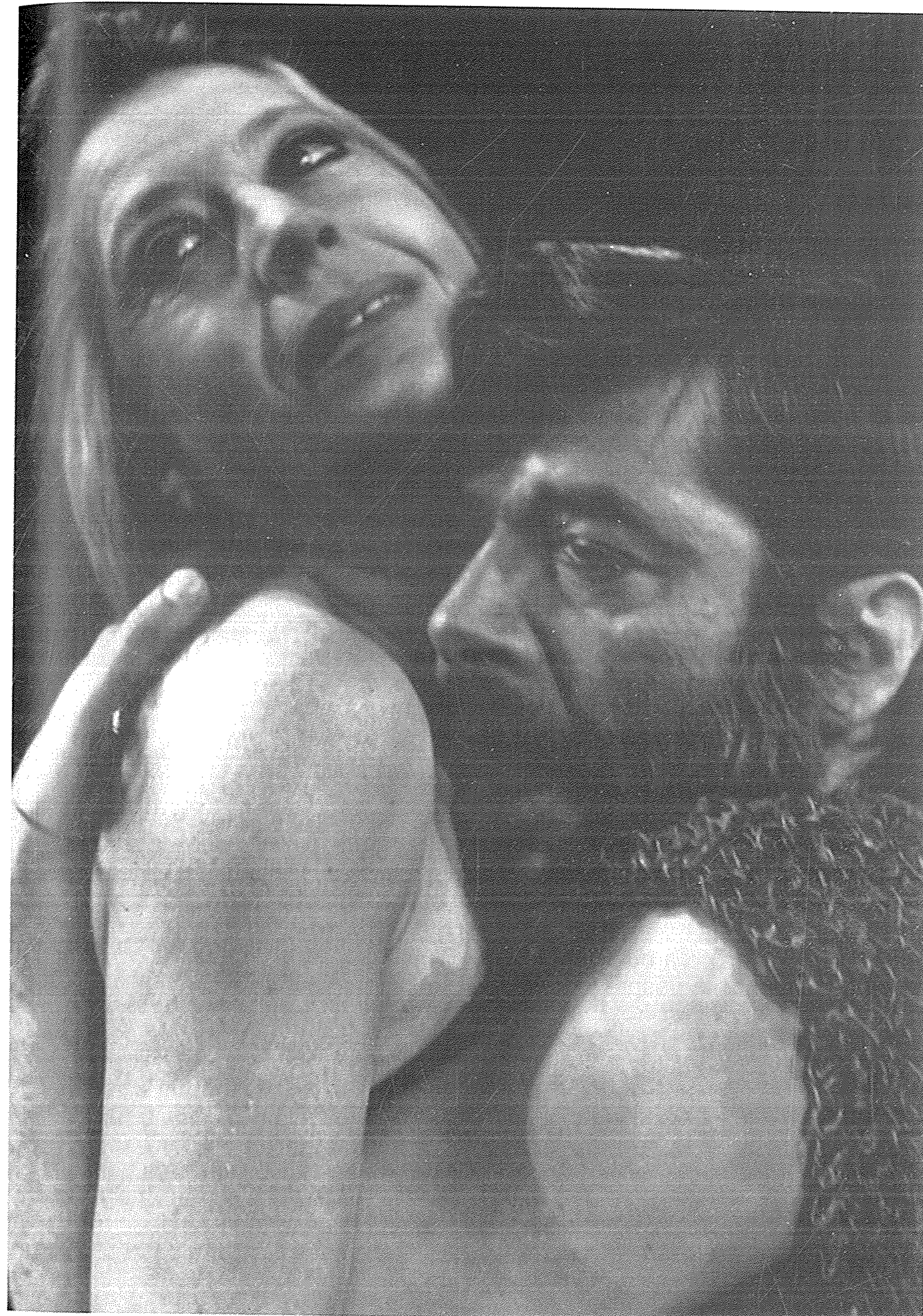
„*1.* Mă obseda, spre sfârşitul anilor '80, tema iubirii crepusculare. Voiam să pun *Antoniu şi Cleopatra*. Şi nu mi se părea că am alegere. Gina Patrichi era *the once one*. Am rugat-o, aşadar, pe buna mea prietenă Irina Petrescu, cu care lucrasem deja două spectacole (dintre care unul, *Tulburarea apelor*, interzis de cenzură – pentru detalii, cf. *Teatrul românesc în şi după comunism, ed. cit., nota n., M.M.*), să pună o vorbă bună pentru mine. Gina a fost de acord să ne întâlnim. Am plecat la Bucureşti şi, după un spectacol la Sala Icoanei a Teatrului „Bulandra", m-a primit în cabina ei. Când am intrat, ea se demachia şi-mi fixa, cu ochii ei magnetici, imaginea în oglinda triplă din faţa sa. I-am spus că aş dori să joace Cleopatra. Atât. N-a spus nimic şi, după un timp, continuând să se demachieze, s-a întors spre mine. M-a privit cu intensitate preţ de şapte sau zece secunde, după care a zis: *Da*. Şi spectacolul s-a făcut. Gina avea ochiul vizionar şi a ştiut că întâlnirea noastră nu va rămâne fără consecinţe...

2. Gina era un partener absolut în lucrul cu regizorul. Nimic nu-i era indiferent, nu exista cel mai mărunt lucru care să n-o intereseze. Gina era, în chipul cel mai firesc cu putinţă, o înaltă şcoală de studii pentru un regizor. Am făcut şcoala din nou – de astă dată însă, într-un nesmintit regim de plăcere. De la ea am învăţat, cred, că tensiunile în teatru, dacă ştii să le trăieşti, sunt un alt fel de desfătare.

3. Îmi amintesc deseori vibraţia magnetică a vocii ei. Prezenţa ei crea un mediu straniu; aerul era, uneori, extrem de rarefiat, şi, cu toate astea, respirai mai bine, mai plin. Gina era magică. Şi Toni [Anton Tauf], şi Marius [Marius Bodochi], şi Radu [Radu Amzulescu], şi eu respiram în aura pasionalităţii ei. Eu, cel puţin, eram *îmbibat* de ea ca de un parfum puternic, familiar şi, totodată, exotic, care-mi pătrunsese în toţi porii. Cred că şi ceilalţi actori ţineau la ea sau o iubeau. Era dificil să i te sustragi...

4. Am scris odinioară despre Gina câteva rânduri...care spun tot ce simţeam pentru ea. Iată-le:

Nu-mi pot închipui apropierea de Gina Patrichi *altfel decât având caracterul unei iniţieri: la început, a o cunoaşte pe actriţă pare oarecum uşor, deoarece eşti dominat de senzaţia că ea ţi se dezvăluie de bună-voie şi pe de-a-ntregul, consumându-se într-o clipă, ca o explozie, în toată adâncimea sa, că e doar o voluptuoasă emanaţie a ei însăşi, că există şi creează numai pentru a răspândi în jur un farmec impregnat de senzorialitate difuză şi exaltare vitalistă. Dar, abia pătruns în această atmosferă de rară frenezie în care fiinţează actriţa şi care te face să respiri odată cu ea, comunicându-ţi totodată tensiunea nefirească, aproape continuă, cu care se produc mişcările-i lăuntrice, presimţi, dincolo de acestea, un teritoriu nebulos şi fecund, înceţoşat şi vertiginos, care te încredinţează că ai pornit într-o aventură dificilă. Eşti însoţit aici de sentimentul unei instabilităţi fundamentale, în care lucrurile, stările, cuvintele îşi pierd aspectul comun şi în care succesivele lor prefaceri îţi revelează condiţia ascunsă a Ginei Patrichi – şi anume aceea de a fi o necunoscută, o străină, care se îndepărtează infinit de tine chiar în momentul când credeai că vei reuşi s-o atingi, să te laşi cucerit de ea şi s-o câştigi la rândul tău. Dinamismul euforic al naturii ei îţi joacă o enormă festă, iar asta se întâmplă nu pentru că actriţa ar urma instinctiv sau conştient o strategie a seducţiei, vrând să scape şi să te năucească, ci, pur şi simplu, din pricină că ea îşi scapă chiar şi ei însăşi,*



febrilă şi nestăpânită, ferindu-se astfel de orice aproximare superficială a sa, refuzându-şi contururile preştiute, lunecând din cadrul fix al oglinzii în care intenţionai să-i prinzi imaginea. Gina Patrichi se smulge necontenit din sine însăşi, şi această exultantă fugă de tot ce ar putea-o cuprinde şi închide ţine de miezul personalităţii sale şi e o garanţie a autenticului: febra insatisfacţiei trăite în exces, până la beţie, ajunge la contrariul său şi devine maximă potenţă creatoare.

Portretul real al Ginei Patrichi ar putea fi compus numai în felul unei fotografii mişcate (interminabile însă, şi vibrânde) în care fiecare dintre imaginile componente, ce se dislocă şi merg totodată una din cealaltă, ar fi icoana unui alt *chip, semnul unei* alte *existenţe şi hieroglifa unui* alt *început. Actriţa e totuşi îndreptăţită să spună, cu orice prilej,* eu însămi, *şi să se afirme ca atare în toate manifestările ei, deoarece posedă cheia pluralităţii sale şi stăpâneşte perfect (în sens structural-intim) trăsătura comună a acestor atâtea* chipuri, existenţe, începuturi. *Iar cheia şi întreg secretul stau în neînfrânta ei dragoste de viaţă: nesuportând doar s-o consume şi socotind sincer că, în fiece clipă în care n-ar alimenta-o cu substanţa, cu energia ei psihică, aceasta ar suferi o gravă diminuare, Gina Patrichi trăieşte intens şi delirant sentimentul că bucuria ei de a fi inovează şi îmbogăţeşte arta în sine. Fragilitatea, pe care adesea o inspiră spectatorilor, nu e decât nimbul de nelinişte în care se învăluie dorinţa ei tenace şi, în fond, pustiitoare de a da vieţii mai mult decât priveşte. E limpede, aşadar, că această dureroasă încântare, acest desfrâu de simţire, această nebunie frumoasă au la origine gustul sacrificiului. De aceea, în chip absurd, poate, dar imperios, în ce mă priveşte, asociez imaginea* ficţională *cea mai adâncă a Ginei Patrichi fantasmei barbiliene a lui Nastratin, care,* sfânt trup şi hrană sieşi, *rupe din el spre a dăinui în durata pură a unei creaţii (autoîncarnări) fără odihnă.*

Iulie, 2008

Mihai Măniuţiu"

(Textul acesta a apărut pentru întâia oară în cartea lui Mihai Măniuţiu *Cercul de aur*, ed. cit. – *nota n., M.M.*)

„Dragoste de viaţă", „dorinţa pustiitoare de a da vieţii mai mult decât primeşte", „energie psihică" sunt sintagme ce pot fi altfel decodate dacă precizez că, în momentul în care Gina Patrichi a decis să dea curs invitaţiei lui Mihai Măniuţiu de a juca în spectacolul *Antoniu şi Cleopatra*, actriţa începuse lupta cu o boală necruţătoare, în faţa căreia n-a vrut niciodată să se predea.

Recitind ceea ce a publicat Mihai Măniuţiu în anul 1989, când, fără îndoială, regizorul avea ştiinţă despre lupta Ginei Patrichi, mă simt oarecum îndreptăţit să trimit din nou la mărturisirea pe care mi-a făcut-o unul dintre foştii colegi ai marii actriţe de la Teatrul „Bulandra", Răzvan Ionescu, actor care, conştient de faptul că ceea ce-mi istorisea depăşea limitele admise ale posibilităţilor fiinţei umane obişnuite, mi-a împărtăşit detaliul că a avut oarecare ezitări în a pune povestea pe hârtie. Pentru omul obişnuit, miracolul pe care-l săvârşea şi al cărei protagonistă era Gina Patrichi pare incredibil. Totuşi, o mare actriţa săvârşeşte şi miracole.

Aşadar, se pare că, înainte cu ceva vreme, o manevră medicală deloc inspirată i-a afectat Ginei Patrichi una dintre corzile vocale. Atât de grav, încât respectiva coardă vocală devenise de nefolosit. Actriţa era pe punctul de a nu-şi mai putea exercita profesia. Lucru de neconceput. Salvarea i-a venit de la un medic, dar şi dinspre propria voinţă, din dragostea ei de viaţă şi de profesie. Medicul cu pricina i-a prescris Ginei Patrichi un program recuperator, un sistem de exerciţii,



o modalitate de concentrare a psihicului, în momentele de grație când ea se afla pe scenă, în spectacole, dar și la repetiții, metode ce au făcut astfel, încât respectiva coardă vocală să-și reia în chip miraculos activitatea. Era îmblânzită de Gina Patrichi. Poate că, din punct de vedere medical, al practicii obișnuite, a ceea ce scrie în tratatele de specialitate, ceea ce mi-a relatat colegul și admiratorul Ginei Patrichi să fie de domeniul imposibilului. Pentru o actriță mare, în sensul în care înțelege Robert Cohen sintagma, dar și în felul în care a înțeles Gina Patrichi rostul ei pe Pământ, imposibilul a luat forma posibilului. Cred că Gina Patrichi a acceptat invitația lui Mihai Măniuțiu și pentru a-și dovedi sieși posibilitatea imposibilului. Dar și fiindcă nu putea rata marea întâlnire cu Shakespeare. Nu e vorba aici despre simpla împlinire a unui vis despre care a scris cândva o poezie Carl Sandburg. În cazul Ginei Patrichi, voința era dublată de calități excepționale, ce se cuveneau valorificate.

Cert e că, așa după cum scria Mihai Măniuțiu în textul reprodus mai sus, „spectacolul s-a făcut", și nu oricum. A fost unul dintre cele mai izbutite spectacole ale stagiunii. Fapt consfințit de Premiul ATM pentru cel mai bun spectacol și premiul ATM acordat Ginei Patrichi pentru cea mai bună actriță. Montarea clujeană a fost înregistrată de TVR și difuzată pe post, regia de televiziune fiind semnată de Dan Necșulea.

Spectacolul de la Naționalul clujean s-a bucurat de elogii unanime, venite din partea unora dintre cei mai exigenți critici teatrali, al căror profesionalism a fost adesea verificat în timp. Astfel, în *România literară* din 5 ianuarie 1989, Valentin Silvestru scria printre altele: „Una dintre izbutirile spectacolului e simplitatea sa expresivă și comunicativă. Pe platoul înclinat, sângeriu al scenei, spațiu nud unde se înfiripă și apoi se povârnesc destine, și în reverberațiile prelungi ale unui gong apar romanii; măreția lor e reală, dar, de îndată ce se isprăvesc discursurile și declarațiile de principiu, sunt divulgate, într-o lumină rece, ambițiile împăienjenite în intrigi, suspiciunea, ipocrizia." Criticul observă un fapt esențial, simptomatic pentru importanța spectacolului, și anume că regizorul Mihai Măniuțiu scoate povestea de iubire dintre Marc Antoniu și Cleopatra „din regimul de dramă pasională, implantând-o în ambianță politică. Motivația Cleopatrei, regina Egiptului, pentru repetatele-i trădări față de iubitul Marc Antoniu e și ea politică. Nu-l va înșela pe bărbat, dar pe cuceritorul roman da (așa după cum s-a și întâmplat în realitatea istorică)". Valentin Silvestru conchide: „Ordonând și focalizând într-o concepție unitară componentele multiple al spectacolului, alcătuind cu îndemânare grupurile..., structurând interesant tipurile, regia de artist a lui Mihai Măniuțiu a săvârșit o faptă de creație relevabilă."

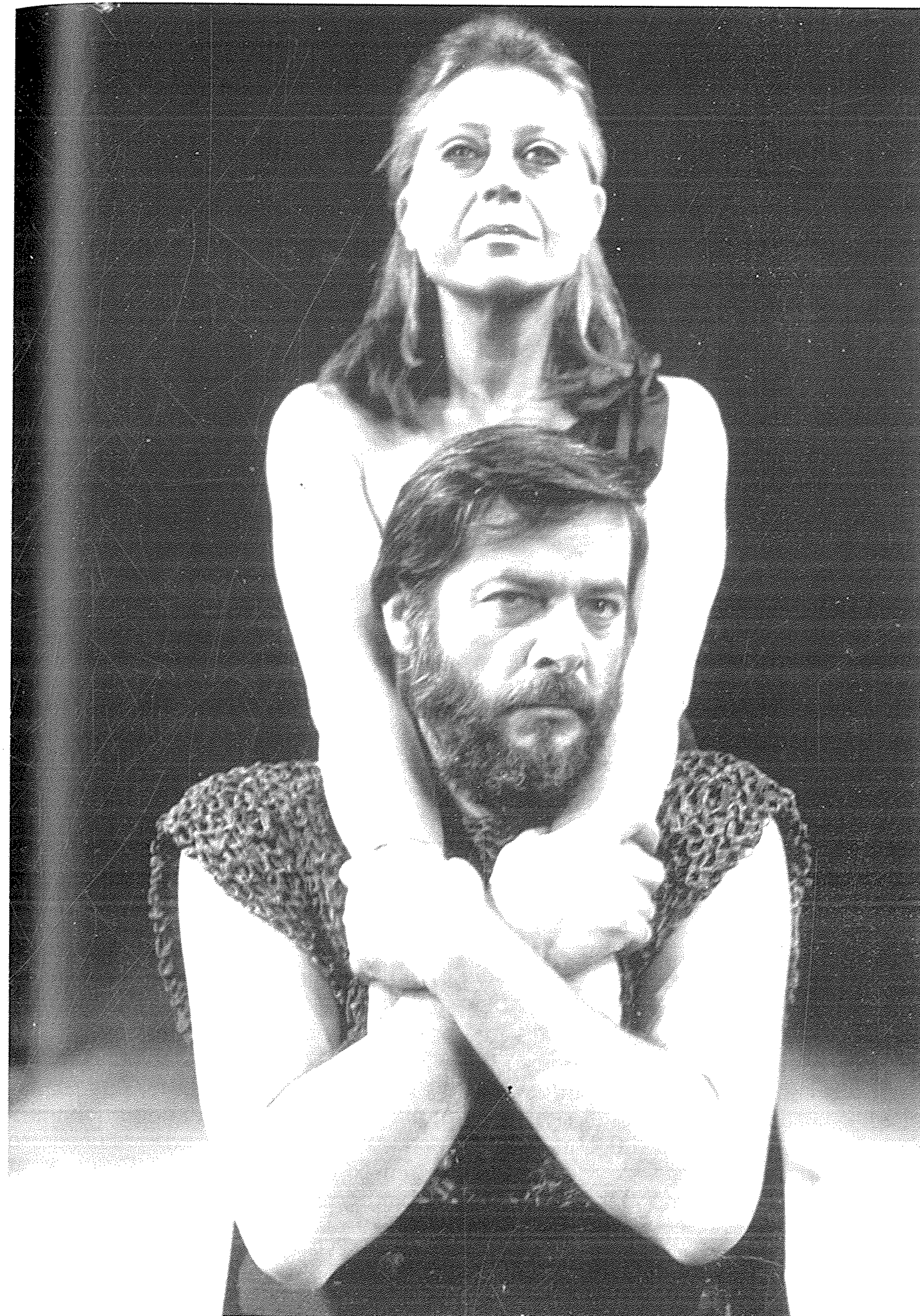
Dacă Valentin Silvestru aprecia meritul lui Mihai Măniuțiu de a fi izbutit să trateze tragedia lui Shakespeare într-un registru mult superior din punct de vedere ideatic, adică luând distanțe majore de cel al tragediei cu caracter pasional (astăzi s-a spune, probabil, în stil *telenovelistic*), într-un articol intitulat *Puterea omenescului*, publicat în *Tribuna* nr. 6 din 9 februarie 1989, Ion Cristoiu observă că regizorul a evitat cu artă o altă primejdie, cea a „contemporaneizării" excesive. „Mă gândeam, urmărind admirabilul spectacol cu *Antoniu și Cleopatra* de pe scena Naționalului clujean, cât talent i-a trebuit lui Mihai Măniuțiu pentru a evita o contemporaneizare forțată. Textul shakespearian, cu eterna împărțire și reîmpărțire a lumii între cei puternici, cu bărbați care se însoară în scopuri politice și neveste care pornesc acțiuni militare, fără ca soțul s-o știe, oferea din plin posibilitatea unui spectacol care să facă cu ochiul spectatorului fascinat de rubricile externe ale ziarelor. Mihai



Măniuțiu a ocolit abil această capcană întinsă tinerilor regizori, promoție de promoție, de capodoperele dramaturgiei universale. El a înțeles că modernitatea piesei stă în adevărul ei general-uman: puterea omenescului asupra atotputernicilor lumii. Acestei lecturi îi este subordonat întregul spectacol. Mă mulțumesc, din imposibilitatea unei prezentări exhaustive, la doar câteva elemente. Scena e goală, pentru a lăsa liberă dezlănțuirea sentimentală, dar și pentru a sublinia că eroii, astfel lipsiți de fastul oficial, sunt în primul rând oameni. Datele de cronologie istorică sunt sugerate discret, atât cât e nevoie pentru a reliefa că în tot timpul acestei iubiri dintre cei doi fața lumii se schimbă din temelii. Marile decizii se iau în împrejurări mărunte: la popice, la un chef, cu iubita în brațe."

Poate că tocmai detaliul concepției unitare remarcat și de Valentin Silvestru, organicitatea cu totul specială a montării să fi fost de natură s-o determine pe Florica Ichim să scrie pentru *România liberă* (ediția din 7 februarie 1989) o cronică mult ieșită din tiparele ori poncifele genului. Fără a respecta etapele sacrosancte ale unei cronici *comme il faut*, Florica Ichim subliniază coerența ideogramei teatrale realizată sub conducerea regizorului Mihai Măniuțiu, o ideogramă ce nu-i mai permite criticului să-și segmenteze cronica în binecunoscutele etape – text, regie, aprecieri asupra jocului actoricesc, comentarii asupra scenografiei. Citez, așadar, un amplu fragment din articolul Floricăi Ichim:

„Recenta punere în scenă a dramei istorice shakespeariene *Antoniu și Cleopatra* poate, într-adevăr, stârni interesul și adeziunea publicului, căci este un spectacol care mustește de viață, viață bogată în trăiri și evenimente, cărora regizorul Mihai Măniuțiu le-a dat strânsă unitate. El divizează proporțional această unitate între interesul emoțional și elementele de natură politică, subliniază sau restrânge, dar păstrează consecvent raporturile dintre personaje, caracterizând bogat pe cele centrale, bineînțeles cu sprijinul de talent și inteligență al celor doi interpreți, Anton Tauf și Gina Patrichi. În cele patruzeci și două de scene câte are drama *Antoniu și Cleopatra* este o aglomerare de întâmplări istorice și sufletești, perindare de personaje, alături de schimbări rapide de spațiu geografic, salturi în timp (poate ca în nicio altă piesă shakespeariană), fluctuații în acțiunile diplomatice și în soarta războiului dus între triumvirii romani – materie epică stufoasă, în organizare subterană surprinsă de regizor și stăpânită în consecință, spre împlinirea lecției morale și comunicarea ideii istorice. Primul element organizatoric îl constituie decorul lui Mihai Mădescu. Acesta a închipuit o platformă sângerie, înclinată, adăugând doar câteva elemente caracterizante și oferă astfel un spațiu de joc liber pentru desfășurarea tumultuoasă. Și costumele Nadinei Scriba, de o mare simplitate – doar cu sugestii, ce trimit în timp istoric și arie geografică –, impun, de asemenea. Rămâne astfel loc pentru a ridica pe scenă una dintre «cele mai complete lucrări despre natura și paradoxurile dragostei din câte s-au scris vreodată», după cum nota un istoric literar contemporan. Este vorba, da, despre o patimă devoratoare, umbrită de bănuiala trădării, limpezită prin elanul dăruirii și aureolată prin moarte, dar este, în același timp, vorba, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu, despre iubire de prieteni, despre trădarea acestora, despre iubire de țară și trădarea acesteia. Pentru că totul este riguros gândit și deci organizat, trăirile, fie ele și pasionale, au limpezime, direcțiile sentimentelor au precizie în cadrul unor destine cu suișuri și coborâșuri spectaculoase. Eroii își caută identitatea în acest șuvoi de dragoste, diplomație, război și luptă pentru supremație, dirijat strâns pentru a conferi măreție și profunzime fiecărui sentiment. Mișcarea dinamică din acțiune și din relațiile dintre personaje străbate și în poziția spectatorului, a cărui stare de evaluare morală își are fluctuațiile ei, care o duc totuși la limpezire. Culorile tabloului patetic sunt puternice. La fel este și emoția. Relația dintre acțiunea politică și moralitatea vie, esențială,



aici pusă sub semnul dragostei, dă dimensiunile tragediei lui Antoniu. În interpretarea lui Anton Tauf (aproape de nerecunoscut față de ultimele sale roluri), Antoniu va fi eroul nobil (prin trecutul de vitejie şi prin forța luptei interioare), cu un defect tragic: patima pentru Cleopatra. Actorul dă acestui defect tragic atât incandescența sentimentelor, cât şi profunzimea lor. De aici, structurarea specială a ideii de noblețe a eroului. Puține interprete ar fi putut da Cleopatrei un cumul de stări divergente aşa cum izbuteşte Gina Patrichi, făcând din fiica lui Ptolemeu, incriminată de istorie şi de lumea piesei, un personaj fascinant şi credibil. Regizorul a făcut în aşa fel, încât niciun personaj de plan secund să nu lase o impresie trecătoare, chiar dacă nu toți actorii au umplut integral locul oferit în economia spectacolului. *Antoniu şi Cleopatra* de Shakespeare ne apare drept un gest cultural făcut de Naționalul clujean, o probă strălucită de maturitate artistică pentru regizor şi un vârf de carieră atins de cei doi interpreți principali."

În cronica din revista *Familia* nr. 12 din 1988, Dumitru Chirilă notează: „Construind spectacolul pe ceea ce, de fapt, şi textul propune ca direcție cardinală – povestea unei iubiri devastatoare –, Mihai Măniuțiu potențează şi alte teme: cea politică (lupta pentru putere între triumviri este foarte bine radiografiată) şi cea psihologică. Concurența acestor teme, întrepătrunderea şi delimitarea lor produc polifonia spectacolului, natura sa complexă, formidabila combustie interioară care va conduce destinele eroilor spre o inevitabilă catastrofă tragică. Dar, până aici, cât zbucium, câtă cheltuială de pasiuni, câtă încleştare, pe care le evidențiază pregnant şi le pune în mişcare! Mihai Măniuțiu este unul dintre regizorii care *simt* shakespearian, dovedindu-se capabil să pună în mişcare *mecanismele* umane imaginate de Marele Will. Scena pare mereu în centrul sau în aşteptarea unei furtuni, foarte rar când cei ce o populează îşi îngăduie (sau ne îngăduie) momente de linişte, până şi secvențele de dragoste ale protagoniştilor sunt întotdeauna încărcate de electricitate. Colaboratorii cei mai apropiați ai regizorului – scenografii Mihai Mădescu (decoruri), Nadina Scriba (costume), compozitorul Iosif Hertea şi grupul de instrumentişti care i-au interpretat muzica, continuând, evident, cu interpreții şi, mai ales, cu cei doi protagonişti Anton Tauf şi Gina Patrichi – îşi au merite incontestabile în stabilirea parametrilor acestei realizări de vârf a actualului moment teatral, atât pe coordonatele sale ideatice, cât şi pe cele estetice şi stilistice."

Într-o cronică publicată în revista *Contemporanul* în cursul lunii decembrie a anului 1988, reprodusă în cartea *Teatrul la timpul prezent* (Editura Eminescu, Bucureşti, 1993), Dinu Kivu scria că spectacolul cu *Antoniu şi Cleopatra* pare să reînnoade tradiția succeselor Naționalului clujean, readucându-l „în prim-planul vieții noastre culturale". E vorba, continuă criticul, despre „un spectacol de amploare", „plin de vitalitate", „cu destule pasaje de virtuozitate regizorală, actoricească şi scenografică". Mai departe, Dinu Kivu nota că „Mihai Măniuțiu posedă astăzi un simț exact al gradării nuanțelor şi al valorificării lor expresive, ceea ce face ca discursul său regizoral să fie mereu viu, captivant, încărcat de suspans".

În *Steaua* nr. 2 din 1989, Mircea Ghițulescu scria că, „purificând spațiul scenic de orice anexe ornamentale (decorul lui Mihai Mădescu nu ne propune decât un plan înclinat, parcă simbol al alunecării), reținând doar în costume vagi detalii de atmosferă (costumele, uneori explicite, alteori ezoterice, sunt semnate de Nadina Scriba), Mihai Măniuțiu creează un spectacol de o neobişnuită autenticitate tragică, a cărui dimensiune de valoare ni se pare a fi, înainte de toate, minuția construcției psihologice şi o logică perfectă a dezastrului în evoluția personajelor".

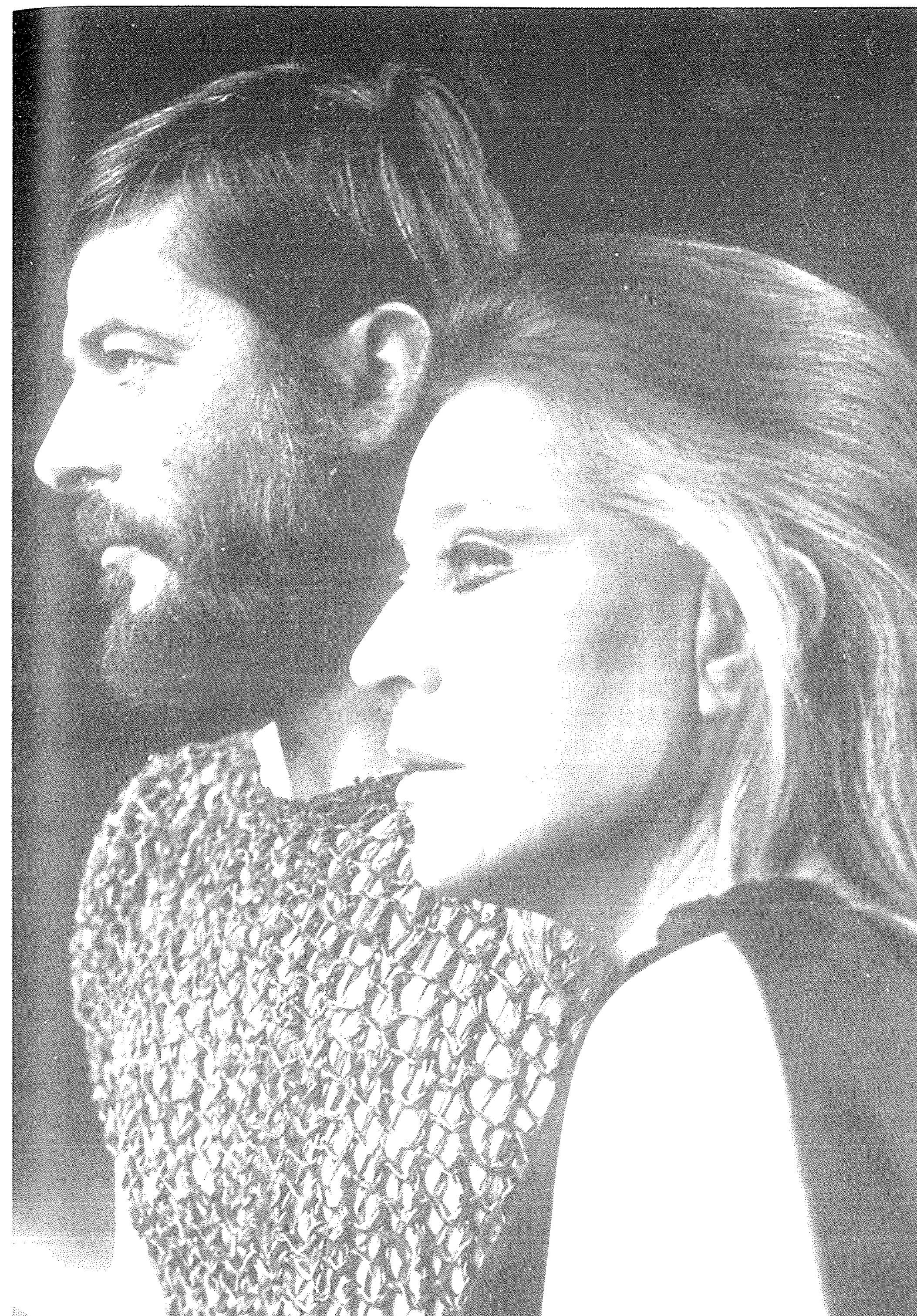


Considerațiile acestea sunt reluate de critic în *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (Editura Redacției Publicațiilor pentru Străinătate, București, 2004).

În *Flacăra* din 23 decembrie 1988, apărea o cronică intitulată *Evenimentul Shakespeare*, semnată de Valentin Tașcu. „Frumos spectacol – scria cronicarul –, stăpânit de o regie cu mari resurse teoretice și cu un joc pe măsura permanenței contemporaneității shakespeariene. Mihai Măniuțiu lucrează mai întâi cu textul, tăind cu exactitate în favoarea sensurilor profunde ale piesei. Din retorica replicilor, deseori baroce în original, el păstrează nucleele care vorbesc clar despre facerea istoriei (în funcție de nasul prea lung al Cleopatrei), despre strălucirea și decăderea sentimentelor (și a curtezanelor), despre înfruntarea decadenței alexandrine cu spiritul pe-aproape de imperialitate al Romei de sfârșit de eră. Mai apoi, regizorul separă personajele, punându-i în față pe cei doi protagoniști și lăsându-le pe celelalte să îndeplinească o semnificativă *figurație specială* (inclusiv Octavian Cezar este tratat astfel). În cele din urmă, organizează scena, o compune sub o geometrie impecabilă, clarifică limitele dramei (ale spațiului ei), comandă un excelent flux de lumini (cu totul remarcabil acest element semnat de Ion Vușcan), strunește jocul discret și fin al sunetelor. Regia sa este o dovadă de mare profesionalism, reușind, chiar și în ciuda unor neconcordanțe de interpretare, să ofere un spirit de clară omogenitate spectacolului. Chiar admițând că Mihai Măniuțiu sacrifică pe alocuri tensiunile de efect ale piesei, este important că le potențează pe cele ale scenei, coeficientul ei de teatralitate fiind fără reproș."

Revista *Teatrul* publica în nr. 2 din luna februarie a anului 1989 cronica intitulată *Principiul ordonator al orchestrației regizorale*, datorată lui Victor Parhon, din care decupez un amplu fragment:

„Citită azi, în traducerea riguroasă, chiar dacă nu și îndestulător de fluentă a lui Leon Levițchi – din cel de-al șaptelea volum al *Operelor complete*, pe care se învrednicește să ni le ofere, printr-o strădanie demnă de toată lauda Editura Univers –, piesa șochează prin structura ei *excesiv* mozaicată, urmărirea oricât de atentă a părților (în succesiunea neîntreruptă, dar lipsită de *cauzalitate* directă a curgerii scenelor) permițând doar cu greu și numai aproximativ intuirea unei viziuni coerente asupra ansamblului. Pare că dramaturgul și-ar fi îngăduit capriciul de a fi dat textului său structura ambiguă a unui *puzzle* sau chiar a unui mozaic care, privit din unghiuri diferite, poate fi *citit* altfel, oferind imagini ce se refuzau unghiurilor anterioare. E de la sine înțeles că, mai cu seamă într-un astfel de caz, transpunerea și transfigurarea scenică au imperioasă nevoie de un principiu ordonator, pe care nu-l poate asigura decât alegerea unui anumit unghi de vedere, propriu unei viziuni regizorale integratoare. Acesta și e meritul principal al spectacolului clujean realizat de regizorul Mihai Măniuțiu, cu o impresionantă forță de orchestrare a întregului, capabilă să-i dezvăluie coerența lăuntrică, tocmai prin relevarea irepresibilului tumult de pasionalitate devastatoare, ce-și poate afla, în sine, nu numai cauza, ci și finalitatea. E o înțelegere profundă și, am zice, simpatetică a operei, *decupajul* regizoral – pe cât de imaginativ, pe atât de riguros motivat – preluând și reverberând, o dată cu semnificațiile textului și bogăția sugestiilor lui conotative, ce se vor dispune și ordona parcă prin forța atracției lor într-un adevărat câmp magnetic. Nu o simplă temă cu variațiuni, ci o simfonie a destinului (și predestinării!) se cerea transfigurată scenic într-un limbaj modern, străin de orice afectare retorică și poză romantică, dar capabil să-și asume, în schimb, diversitatea heteroclită a achizițiilor culturale, topindu-le în retorta alchimică a sensibilității contemporane. Mihai Măniuțiu propune tocmai un asemenea limbaj scenic, despovărat de



exerciţii retorice şi soluţii prestabilite, căutându-şi cu încrâncenată ardoare propriul adevăr şi găsindu-şi inconfundabilul sunet al autenticului în însăşi această căutare, menită să nu se mulţumească niciodată cu înşelătoarea strălucire a stratului de semnificaţii la care totuşi a reuşit să ajungă. Tensiunea căutării regizorale, convertită în limbaj scenic, ia chipul interpretării actoriceşti, obligate să-şi respecte şi să-şi onoreze cu exemplaritate statutul său creator. Fiecare partitură actoricească devine importantă, fiecare sunet şi fiecare instrument care-l produce e necesar, fiecare scenă, aparent fără legătură cu tema centrală, se va dovedi capabilă s-o pună într-o nouă lumină, îmbogăţindu-i resorturile motivaţionale şi reverberaţiile semantice. În parcimonioasa elaborare a expresivităţii planurilor, ca şi în savanta orchestrare a acestora, aptă să le facă a-şi răspunde ca într-un discurs muzical polifonic, în insistenta revenire a ceea ce am putea numi laitmotivul pasiunii şi al patimii devoratoare, ce nu se pot alimenta decât distrugându-şi propriile resurse, până la extincţia cuplului, şi ea necesară pentru transmutarea lui într-un regim de semnificaţii simbolice, în capacitatea de a supraveghea deopotrivă şi concomitent acurateţea stilistică a detaliului şi expresivitatea funcţionării lui în ansamblul din care face parte, Mihai Măniuţiu dă dovada excepţionalului său talent regizoral, ajuns acum la o remarcabilă maturitate artistică. Nu trebuie să trecem uşor peste *cultura* acestui spectacol, peste ceea ce regizorul a reuşit să cunoască şi să aprofundeze privitor la psihologia vieţii sociale şi la spiritualitatea Antichităţii romane şi egiptene, fulgurantele sale intuiţii artistice hrănindu-se dintr-un studiu intens şi temeinic. După cum nu trebuie să subestimăm meritele sale în revigorarea trupei, catalizată atât prin gradul înalt de dificultate al sarcinii artistice încredinţate, cât şi prin prezenţa în spectacol a unei mari actriţe a teatrului românesc de azi şi dintotdeauna – *Gina Patrichi*.

Cu farmecul ei straniu – continuă criticul –, în care intră deopotrivă exuberanţă şi patos, tandreţe disimulată şi ardere fără condiţionare, Gina Patrichi întruchipează o Cleopatră de flacără, putând chiar să uite uneori că e regină, dar neuitând niciun moment că e femeie şi că dragostea ei nu se poate măsura decât cu lipsa de măsură a dragostei pentru Antoniu. Nimic nu e mult şi nimic nu e destul în această dezlănţuire care-i implică toată fiinţa, adică orgoliul şi feminitatea, inteligenţa şi simţurile, povara de a se şti purtătoarea unui puternic mesaj de spiritualitate tradiţională şi abandonul firesc pe altarul dragostei împărtăşite. Eclatantă fără ostentaţie, plină de zburdălnicii juvenile, dar şi de retractilităţi calculate, sagace în urmărirea scopului şi dezinteresată în clipa atingerii lui, dornică să fie ocrotită ca să poată ea însăşi ocroti, dispunând de ştiinţa provocării şi aţâţării simţurilor, ca şi de arta de a nu le domoli niciodată, victimă a propriilor strategii şi biruitoare abia prin moarte, Cleopatra Ginei Patrichi e compusă cu desăvârşită artă actoricească şi o impecabilă tehnică a dozării efectului scenic, situându-se astfel printre creaţiile de vârf din palmaresul actriţei. Inevitabil, scapă comentariului critic inefabilul gesturilor duse până la capăt, al privirilor împăienjenite de lacrimi, din dragoste sau ură, al ţipătului înăbuşit, nedoritor să-şi dezvăluie întreaga bucurie a regăsirii şi nici întreaga suferinţă a înfrângerii. Din toate acestea, ţesute cu har, cu un har care e numai al ei, după cum numai a ei poate fi rostirea muşcată, împătimită, dureros de bucuroasă sau, dimpotrivă, nemărginit de tristă, abia ascunzându-şi tristeţea, actriţa şi-a creat un inconfundabil *stil de interpretare*, rafinamentul execuţiei fiind întotdeauna girat de autenticitatea şi profunzimea trăirii. (Oare câţi candidaţi la examenul de admitere la Institutul de Teatru n-ar fi bucuroşi să-şi încerce şansele în anul în care ar şti că *ia clasă*, pe lângă atâţia profesori asociaţi de înalt prestigiu, şi o simplă actriţă ca Gina Patrichi?)

...Anton Tauf realizează, la rându-i, în Antoniu, o veritabilă creaţie actoricească, neinhibată, ci stimulată de creaţia Ginei Patrichi...

Dirijând cu mână sigură, cu tact şi cu calm, dar şi cu nervul necesar, una dintre cele mai dificile partituri shakespeariene, regizorul Mihai Măniuţiu dă o montare de referinţă a piesei *Antoniu şi Cleopatra*, ale cărei numeroase secvenţe antologice merită un comentariu detaliat. Creaţiile actoriceşti semnate de Gina Patrichi şi Anton Tauf sunt, şi ele, demne să figureze în orice antologie a teatrului românesc contemporan. Iar spectacolul reprezintă o dată importantă în istoria Teatrului Naţional din Cluj-Napoca, fiind cel care repune activitatea acestui teatru în zona de prim interes a vieţii noastre teatrale."

Aceeaşi revistă *Teatrul* publica, în nr. 5 din luna mai a anului 1989, un remarcabil studiu al Doinei Modola, intitulat *Retorica imaginii teatrale în spectacolul „Antoniu şi Cleopatra"*. Citez fragmentul de început: „Prin ţinuta sa stilistică, *Antoniu şi Cleopatra* de William Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuţiu la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, se înscrie în tendinţa dialectică de clasicizare a modernităţii, de concentrare a limbajului teatral. Opusă procedurii baroce, care se bizuie pe proliferarea numerică a semnelor scenice, pe asaltarea susţinută a simţurilor şi înţelegerii receptorului, prin elemente spectaculare, această atitudine cultivă, dimpotrivă, diminuarea cantităţii semnelor, concomitent cu sporirea învestiturii lor semnificative. Reduse la număr, puse în pagină cu abilitate, scoase în evidenţă cu discreţie, semnele focalizează imaginea, infuzându-i o simbolistică densă, mobilă, ghidând spectatorul să producă sens, să închege semnificaţia din dispoziţia şi rangul lor, din capacitatea lor de iradiere. Demersul vizează subtil distribuirea accentelor, ritmul, raporturile dirijate cu contextul, într-o reciprocitate de beneficii dinspre unic spre multiplu, şi invers. Pus în context, semnul-vedetă orientează sensul întregului, întorcându-se apoi la identitatea sa îmbogăţit. Imaginea se limpezeşte, se simplifică în aparenţă, încărcându-se, în schimb, de străfunduri, ca aisbergurile. Ea capătă armonie şi simetrie, devine hieratică, neîncetând să-şi conserve modernitatea. Stilizând-o însă, dându-i distincţie şi nobleţe. Tocmai din cauza prolixităţii epice a discursului, oportunitatea acestei atitudini regizorale se confirmă din plin, ideatic şi imagistic, conferind întregului o remarcabilă tensiune expresivă."

Referindu-se la jocul Ginei Patrichi, Doina Modola notează: „Modul în care Cleopatra se răsuceşte ca o liană pe trupul iubitului ei, ca şi felul în care acesta o resimte ca pe o prelungire a propriului său trup, gravitând robit în jurul ei, armonizându-şi mişcările într-un balans îmbătător (*„pe mare, doar pe mare"*), sugerează invazia incontrolabilă a patimii care calcinează făpturile, le arde fără zgură. Săltată în braţele iubitului, ca o imensă pisică şi ca un sfinx, agăţată disperat, stăruitor de el, când, surpat de gelozie, o umileşte repetat şi o alungă până se frânge el însuşi sub greutatea îngăduinţei oarbe şi a slăbiciunii, conducându-l frenetic la moarte, ca într-o bucurie supremă – mică, slabă, puternică, vie, *a lui*, Cleopatra Ginei Patrichi este tot timpul jumătatea primejdioasă, fatală, a lui Antoniu, perechea lui organică, crescută din el spre negare şi distrugere. Jocurile dragostei lor proiectate pe scena lumii îl îndepărtează pe Antoniu de datoria publică, de conducător politic, făcându-l să-şi încalce misiunea, să tulbure ordinea de stat."

Şi ceilalţi critici menţionaţi în rândurile precedente au avut cuvinte de laudă la adresa jocului Ginei Patrichi. Dinu Kivu vorbea în cronica sa despre actriţă ca fiind „invitata de onoare a Teatrului pentru rolul Cleopatrei" şi considera că „prezenţa acestei mari actriţe, unice în felul ei, în rândurile distribuţiei clujene îi adaugă acesteia din urmă un carat în plus, de o strălucire diamantină. Frivolă şi pasională, şireată

şi patetică, Gina Patrichi reuşeşte şi aici o creaţie de zile mari, care egalează de multe ori performanţele ei din *Interviu* şi *Dimineaţa pierdută*, formând – împreună cu Anton Tauf – un cuplu, aş îndrăzni să spun, ideal pentru această piesă."

La rândul său, Mircea Ghiţulescu scria în cronica sa din *Steaua*: „Adevărul este, ca şi în cazul Ginei Patrichi – stranie, misterioasă, feminină, vibrantă în Cleopatra –, că Mihai Măniuţiu nu-şi travesteşte actorii, preferând să-i utilizeze cu calităţile şi defectele lor, cu înfăţişarea lor autentică, fără exces de farduri, de unde şi un risc al firescului, dacă firescul este vreodată un risc. Şi poate că în teatru este. Ne putem întreba, desigur: *aşa arăta Antoniu?* sau *aceasta este Cleopatra?*, fără însă a găsi un răspuns rezonabil, pentru că spectacolul nu propune o reconstituire a lui Antoniu, ci un Antoniu interpretat de Tauf, nu o Cleopatră, ci Cleopatra Ginei Patrichi."

Valentin Taşcu apreciază: „Rolurile sunt portrete în lege, desenate cu economie şi cu sensuri, în tuşă apăsată. Cleopatra, în interpretarea foarte interesantă şi novatoare a Ginei Patrichi, se înscrie în cadrul de compoziţie al personajului frânt între istoricitate şi feminitate. Nuanţe deosebite realizează această admirabilă actriţă, mişcând desenul, iniţial statuar, prin mimică, mers, gestică. Masca egipţiană (*gipsy*) a istoriei ei e succesiv umanizată, actualizată în tonuri cromatice debordante."

Iar Valentin Silvestru în cronica intitulată *Fineţea coloritului istoric*, publicată în *România literară*, considera că: „În interpretarea ei suplă şi atât de subtilă, Gina Patrichi aduce ardenţa erotică, diplomaţia orientală, capriciul femeiesc şi iscusinţa reginei. N-avem pe scenă şi măreţia acesteia, care în piesă e impunătoare. Dar nici regizorul şi nici interpreta nu par a fi dorit să abordeze acest aspect. Cleopatra e o femeie realmente îndrăgostită, cu patimă târzie, după o existenţă aventuroasă (istoriceşte, la vremea piesei are cam treizeci şi nouă de ani). ...Pe scenă, îi spală picioarele (lui Antoniu – *nota n., M.M.*) în semn de supunere desăvârşită, i se încolăceşte pe trup ca o iederă, îi preamăreşte bărbăţia, frumuseţea şi curajul, de parcă i le-ar cânta, face farmece, pe ascuns, ca o ţigană, Octaviei, pe care Antoniu a luat-o formal de soţie. Dezvoltă o strategie abilă, ca să fie tratată cum vrea ea. În intimitatea alcovului, e ca o pisică: cu servele ei tinere, ca o mătuşă; cu trimişii Romei, ca o sărmană regină, ce merită comizeraţie: cu cei ce o înfruntă ori vor s-o înjosească, o tigresă. Moare fără gesturi extravagante, cu mândria unui stăpân ce nu mai are a lăsa supuşilor săi decât acest exemplu. Numai o actriţă de talia Ginei Patrichi ştie să găsească atâtea fascinante culori în paleta ei interpretativă, între flagranţa juvenilă şi istovirea maturităţii şi s-o pună cu atâta distincţie, pe ultima, cea neagră, în momentul final."

În caietul-program al spectacolului clujean, aflăm câteva cuvinte despre Gina Patrichi, datorate marii regizoare Cătălina Buzoianu, cea sub îndrumarea căreia actriţa obţinuse marile ei succese din *Interviu* şi *Dimineaţă pierdută*. Iată-le: „Gina Patrichi este un samurai. A început prin a fi năvalnică, nebună ca Toshiro Mifune, în filmul încifrat cu şapte. Nu-i era teamă, şi nici ruşine de nimic. În viaţă şi pe scenă, uluia printr-o franchețe de adolescent sportiv. Îşi toca sentimentele cu un ciudat cuţit inoxidabil. Îşi făcea harakiri în fiecare rol şi apoi dansa bezmetic cu panglicile multicolore ale măruntaielor, ca o îmblânzitoare de şerpi. Pe scenă, o karatistă de mare clasă. Partenerii sunt electrocutaţi sub privirile ei de oţel. Un farmec fulminant înconjoară ca o aură strălucitoare făptura fragilă. O disciplină de fier sculptează corpul adolescentin numai fibră. Gina Patrichi forează adânc, nu scormoneşte la suprafaţă. Ajunge acolo unde totul devine mister, taină. Când urcă, e atâta lumină insuportabilă, ameţitoare în ochii ei, că ţi se face frică. Exerciţiul necurmat nu pare niciodată istovitor. Când lucrează, e ca un ucenic, repetă cu o conştiinciozitate de artizan alfabetul profesiei. Frenezia debordantă, optimismul încântător, absurd, credinţa



neclintită în munca, cruzimea periculoasă a duelului cu partenerul şi regizorul, generozitatea curată în faţa momentului de artă dovedit, alcătuiesc un cod al onoarei pe care samuraiul Gina Patrichi, cavalerul fără frică şi prihană al scenei şi filmului românesc, îl respectă şi-l onorează la cota înaltă a unui maestru."

Cine a văzut-o pe Gina Patrichi pe scena Teatrului Naţional din Cluj în spectacolul cu *Antoniu şi Cleopatra* ori, la „Bulandra", în *Interviu* sau *Dimineaţă pierdută* nu poate decât să-i dea dreptate Cătălinei Buzoianu.

Trebuie spus că repetiţiile la *Antoniu şi Cleopatra* s-au desfăşurat într-un spirit de colegialitate desăvârşită. Ginei Patrichi îi erau total străine atitudinile de „vedetă de Bucureşti", venită, din cine ştie ce motiv, să joace într-un teatru de provincie, fie el şi un Teatru Naţional. Era bucuroasă să-şi descopere colegii din ţară. O asemenea bucurie eu n-am mai întâlnit decât la Octavian Cotescu – care a riscat enorm, doar spre a juca într-un spectacol al Teatrului orădean (*A optsprezecea cămilă*) – şi la Irina Petrescu.

În emisiunea de televiziune, care s-a filmat, în parte, către sfârşitul vieţii Ginei Patrichi şi care a fost difuzată ca un omagiu adus ei (realizator: Lucia Hossu-Longin; redactor: Doina Teodoru), actriţa a avut cuvinte de laudă la adresa colegilor ei clujeni, la devotamentul acestora. Mai cu seamă, la adresa partenerului ei, Anton Tauf.

În cartea scrisă de Mircea Patrichi, Anton Tauf se confesează: „Gina a fost cu certitudine UNICA pentru care proverbiala mea singurătate în blestematul spaţiu teatral se spulbera, se îndoia, devenea caraghioasă"... „Nu întâmplări, nu cuvinte, nu *evenimente* mă leagă pentru totdeauna de Gina. Sentimente da, stări şi senzaţii da, nelinişti şi certitudini da!"

VI. Roluri la radio și la televiziune

1. Pe unde hertziene

În anul 1972, când se împlineau patruzeci și trei de ani de la prima emisiune de – ceea ce s-a numit pe rând – „teatru vorbit", „teatru la microfon" sau „teatru radiofonic", Radioteleviziunea Română publica o carte ce se numea, simplu, *Teatrul radiofonic.* Cartea era alcătuită din trei mari secvențe: prima se chema „Amintiri, evocări, momente", a doua era scrisă de Victor Crăciun și purta titlul „Momente din evoluția teatrului radiofonic", iar o a treia era reprezentată de „Catalogul înregistrărilor".

În prima secvență a cărții era inclusă și o intervenție a sociologului Pavel Câmpeanu, multă vreme angajat al Oficiului de sondaje din Radioteleviziunea Română, autor al unei cărți intitulate *Oamenii și teatrul.* Din această intervenție a lui Pavel Câmpeanu rețin două fragmente.

Primul e cel în care se spune că „atașamentul publicului cel mai larg față de «teatrul radiofonic» constituie, prin amploare și durată, una dintre puținele constante favorabile cercetării acelui atât de accidentat și de instabil domeniu care este audiența programelor radiofonice". Cel de-al doilea susține că „se poate afirma că toate investigațiile întreprinse de noi în rândul publicului, care abordează într-un fel sau altul problematica «teatrului radiofonic», aduc noi date în favoarea ideii că aceasta este emisiunea artistică cu cea mai largă putere de atracție, care provoacă interesul durabil al celor mai diferite categorii de ascultători".

Sigur, ar fi interesant de aproximat motivele care au determinat acest interes constant. Certe sunt doar câteva. Radioul era mijlocul de comunicare în masă cu cea mai mare arie de penetrare atât până în anul 1972, cât și până la sfârșitul anului 1989, când România cunoștea începutul sfârșitului unei epoci istorice. În mai toate casele exista câte un receptor radio, iar, dacă nu, ceea ce se chema un difuzor, unde se

auzea „stația de amplificare" din comună care, după încheierea emisiunilor proprii, rudimentare, prelua programele postului de radio național. Firește, aceste programe erau strict controlate ideologic, dar parcă respectivul control era mai puțin strict decât cel exercitat asupra televiziunii publice. În anii '80, când, sub pretextul crizei energetice, programele TVR s-au redus drastic, radioul a fost oarecum ferit de urgie, așa încât premiera teatrală de luni seara, difuzată pe programul 1, cu acoperire națională, a continuat să rămână neafectată. Bogăția repertoriului „teatrului radiofonic", despre care dau seama atât volumul apărut în anul 1972, cât și continuarea acestuia, tipărită de abia în anul 1998, e un al doilea argument. Un al treilea motiv prin care se explică marea audiență a „teatrului radiofonic" e surprins de Victor Crăciun în rândurile următoare, dedicate colaboratorilor la acest gen de emisiuni: „Ca teatru al întregii țări, «teatrul radiofonic» folosește în montările sale regizori și actori din toate teatrele din Capitală și din provincie. Specificul acestui teatru a determinat regizorii artistici să pună accentul pe *alegerea vocilor adecvate*, în așa fel, încât acestea să nu semene în cadrul aceluiași gen de spectacol, pentru ca ascultătorul să facă distincțiile necesare între personaje. În decursul vremii, la emisiunile «teatrului radiofonic» au colaborat cei mai prestigioși actori, ale căror voci se păstrează în înregistrări de răsunet." Autorul textului din care am citat se încumetă la refacerea parțială a listei de colaboratori ai „teatrului radiofonic", și ea se întinde pe aproape trei pagini din cartea menționată. Era, așadar, o șansă pentru orice ascultător, chiar dacă nu avea norocul de a locui în Capitală ori într-un oraș în care funcționa un teatru profesionist, să aibă în casă aceste *voci adecvate*, aparținând unor mari actori. Iar „teatrul radiofonic" îți dă posibilitatea *de a vedea auzind* aceste mari personalități ale artei teatrale.

Firește, pentru a se putea ajunge la acest miracol, actorului de teatru radiofonic i se cer eforturi suplimentare, deloc de nebăgat în seamă. Într-o intervenție publicată în volumul apărut în anul 1998, Clody Bertola amintește bucuriile profesionale pe care le-a avut jucând „teatru la microfon", dar ține să precizeze că „teatrul radiofonic mi-a oferit totodată prilejul unei problematici profesionale, punându-mă în situația de a crea asemenea personaje și asemenea caractere cu ajutorul unui singur instrument, al unicului mijloc de expresie posibil, în condițiile date, *vocea*. Am îndrăgit această îngustă cale de acces spre adeziunea publicului, pentru că ea *mă obligă* să-mi condensez trăirea, să-mi căptușesc interpretarea – lipsită prin însăși natura ei de expresivitate fizică, și de adiacentele ei vizuale, decorul, costumele și lumina – cu toată încărcătura spirituală a rolului. Nu mi-am îngăduit să limitez această interpretare la o lectură frumoasă și nuanțată a lecturii mele, la o rostire logică și clară, la sugestive modulații și inflexiuni vocale. Nu deosebesc studioul radiofonic de scenă, mă consider *privită* în timpul emisiunii și nu numai ascultată, mă simt datoare – și nici n-aș putea fi altfel – *să joc* și să nu citesc, străduindu-mă să transmit nu numai idei și gânduri, ci și imagini, prin cuvintele pe care le rostesc, să le învestesc din plin cu forța de a crea personaje vii, puternice, pline de individualitate, de a înfățișa nevăzuților mei spectatori biografii și destine. Faptul că nu am de înfruntat privirile reale ale spectatorilor nu-mi diminuează cu nimic emoția și nu-mi ușurează momentul creației. Dimpotrivă, absența acelei osmoze spirituale dintre scenă și sală, a acelei intercomunicări creatoare, care stimulează jocul actorului, îmi creează un plus de responsabilitate. Lipsa unei confruntări continue nu mă calmează, ci mă obligă la eforturi mai mari, la o autoexigență sporită. «Teatrul radiofonic» este o sarcină grea, o ștachetă de mare înălțime, un examen pe care orice actor adevărat dorește să-l treacă de nenumărate ori și cât mai bine."

Socotesc această mărturie a regretatei Clody Bertola extrem de importantă, tocmai pentru că ea subliniază *seriozitatea* și *autoexigența profesională* ce se cer din partea actorului invitat să joace în spectacolele de teatru radiofonic.

Mulți actori au lăsat impresia, prin declarații neîndeajuns cumpănite ori neprofesionist consemnate de jurnaliști de ocazie, că această muncă – desfășurată îndeobște în orele dimineții, înainte de ora 10, când încep repetițiile în teatre, ori în intervalul de după încheierea repetițiilor de dimineață și până la ora spectacolului – ar fi marcată de ceva superficial ori expeditiv. Or, nu e deloc așa. Și la „teatrul radiofonic", ca la orice alt fel de teatru, la profesionalism, la performanță se ajunge cu greu și cu efort. Clody Bertola evoca în intervenția ei dificultatea pe care o implică absența reacției directe a spectatorilor, a acelor „tăceri active" ale acestora, sintagmă extraordinară pe care o inventa la 1937, pe când scria *Modalitatea estetică a teatrului* Camil Petrescu, pentru a defini ceea ce în termenii pragmaticii de azi se cheamă *semn zero*, un semn nevăzut, dar deloc lipsit de semnificații.

La rândul său, Liviu Ciulei, după ce enumeră servituțile „teatrului radiofonic", notează: „Deși transmite integral un text, «teatrul radiofonic» are dificultatea de a trebui să substituie orice completare vizuală a textului cu o traducere sonoră a acestuia. De multe ori, aceasta poate duce la o abundență de efecte sonore, ce pot fi tot atât de deranjante ca efectele vizuale ale unui spectacol pus în scenă. Toate aceste handicapuri ale «teatrului radiofonic» nu pot însă să diminueze rolul său principal: acela de editor al unei dramaturgii. Piesa ascultată la radio are multe șanse de a ajunge la mai multe urechi decât ajunge textul dramatic în fața ochilor cititorilor: se știe că cititorul de piese de teatru este rar – și chiar are avantajul de a fi mai ușor și mai economic realizat decât un spectacol produs și realizat la teatru."

În articolul intitulat „Voci de aur – disc de platină" apărut în cartea editată de SRR în 1998, criticul Florica Ichim scrie: „Probabil că lista pieselor din fonoteca radio este uriașă... și în multe există voci ale marilor noștri interpreți, ale celor care au fost sau mai sunt, unii în roluri importante care le erau destinate, dar n-au apucat să le facă pe scenă, dar radioul le-a dat șansa să le dea glas, iar nouă să le putem asculta. Prin vocea lor, am cucerit teritorii minunate, la care nu poate atenta nimeni, sunt proprietatea sufletului meu pentru totdeauna. Și în anii cumpliți ai cenzurii comuniste, «teatrul radiofonic», mai puțin controlat, a continuat să facă operă de înfăptuire culturală. Mai toți cei ce au muncit în slujba sa au făcut sacrificii pentru ca noi să avem bucurii, rămânând într-un fel în anonimat, chiar dacă, pe unde, zbura numele regizorului, redactorului, ilustratorului muzical ș.a.m.d."

Am reprodus aceste citate din textele datorate unei actrițe, unui regizor și unui critic de teatru tocmai fiindcă ele insistă asupra rolului *vocii actorului de teatru radiofonic*. Ea e principalul element prin care artistul în cauză își realizează personajul, îl individualizează.

Or, Gina Patrichi a însemnat una dintre marile voci ale „teatrului radiofonic", a cărui colaboratoare constantă a fost între anii 1964 și 1991. A debutat în 1964, în spectacolul cu piesa *În căutarea adevărului* de Eugenia Busuioceanu, dramatizare și adaptare de Dan Tărchilă, în regia lui Mihai Zirra. În rolurile principale erau distribuiți actorii Octavian Cotescu, Nicu Dimitriu, Costache Antoniu, Sebastian Radovici, Ștefan Bănică, Alexandru Repan, Cosma Brașoveanu, Sorin Gabor, George Musceleanu, Ion Gheorghiu. Prima difuzare a avut loc la data de 6 noiembrie 1964, spectacolul fiind reprogramat de trei ori, în 1964, 1965 și 1971. Și-a încheiat cariera în respectivul gen de teatru odată cu piesa *Tango* de Slawomir Mrożek, în regia lui Dan Puican, spectacol radiofonic în care a deținut rolul Eleonora. Alături de Gina Patrichi, se aflau actorii Adrian Pintea, Dana Dogaru, George Constantin, Ileana Predescu. Înregistrarea s-a

difuzat prima oară la data de 25 martie 1991, iar până în anul 1998 a avut parte de cinci reluări: în anii 1991, 1993, 1994, 1995, 1998.

Gina Patrichi a figurat, aşadar, în distribuţia unor spectacole de teatru radiofonic vreme de treizeci şi şapte de ani. A lucrat sub îndrumarea regizorilor Mihai Zirra, Sică Alexandrescu, Elena Negreanu, Cristian Munteanu, Dan Puican, Corneliu Dalu, Geoge Teodorescu, Mihai Pascal, Constantin Moruzan, Titel Constantinescu, Tanko Marcici, Dan Micu, Dobay Vilmos, Constantin Dinischiotu, Nicolae Motric, Silviu Jicman, Olimpia Arghir, Val Moldoveanu, Leonard Popovici, Domniţa Munteanu. A avut ocazia de a juca în mari roluri – pe care, cu siguranţă, şi-ar fi dorit să le interpreteze pe scena de scândură, pe care nu încape îndoială că le meritat – în spectacolele radiofonice cu piesele: *Woyzeck* de Georg Büchner (rolul Eleonora, spectacol realizat în 1967 de George Teodorescu), *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu (rolul Cleo, spectacol regizat în anul 1971 de Constantin Moruzan), *Casa inimilor sfărâmate* de George Bernard Shaw (rolul Addie, în spectacolul realizat în anul 1973 de Dan Puican), *Iată femeia pe care o iubesc* de Camil Petrescu (în anul 1975, regizorul Cristian Munteanu i-a încredinţat actriţei rolul Ana-Bella), *Casa Bernardei Alba* (spectacol din 1976, în care a jucat rolul Angustias, în regia lui Cristian Munteanu), *Dansul morţii* de August Strindberg (în montarea din 1978, regizată de Titel Constantinescu, a deţinut rolul Alice), *Fire de poet* de Eugene O'Neill (în 1978, în regia lui Constantin Dinischiotu, a interpretat rolul Nora), *Cymbeline* de William Shakespeare (spectacol din 1978, regizat de Cristian Munteanu, aici Gina Patrichi jucând rolul Regina), *Ifigenia la Delphi* de Gerhardt Hauptmann (spectacol datând din anul 1979, în care Cristian Munteanu i-a încredinţat rolul Electra), *Brand* de Henrik Ibsen (spectacol din 1979, regizat de Cristian Munteanu, aici deţinând rolul Cerşetoarea), *Iuliu Cezar* de William Shakespeare (în 1979, Titel Constantinescu i-a prilejuit întâlnirea cu rolul Calpurnia), *Timp în doi* de D. R. Popescu (spectacol realizat în anul 1980, în regia lui Nicolae Motric, care a invitat-o să joace în rolul Emilia), *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov (montare din anul 1981 în regia lui Dan Puican, care i-a încredinţat rolul Maşa), *Meşterul Manole* de Octavian Goga (spectacol din anul 1981, regizat de Cristian Munteanu, sub îndrumarea căruia a jucat rolul Doamna Caranfil), *Vocea umană* de Cocteau (senzaţional recital realizat în anul 1981, în regia lui Titel Constantinescu), *Război cu Troia nu se face* de Jean Giraudoux (montare din anul 1982, regizată de Dan Puican, rolul Andromaca), *Pescăruşul* de Cehov (spectacol din anul 1982, regizat de Dan Puican, unde Gina Patrichi a avut bucuria de a o juca pe Arkadina), *Livada de vişini* de Cehov (montare din anul 1983, în regia lui Dan Puican, în care a jucat-o pe Liubov Andreevna), *O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu (spectacol în care, în anul 1983, în regia lui Cristian Munteanu, a jucat-o pe Iuliana), *Electra* de Sofocle (montare din anul 1984, în regia lui Cristian Munteanu, care i-a prilejuit întâlnirea cu rolul Clitemnestra), *Vedere de pe pod* de Arthur Miller (montare din anul 1985, regizată de Leonard Popovici, în care Gina Patrichi a deţinut rolul Beatrice), *Din jale se întrupează Electra* de Eugene O'Neill (spectacol din anul 1985, în care, sub îndrumarea lui Cristian Munteanu, a jucat-o pe Lavinia), *Pasărea albastră* de Maurice Maeterlinck (spectacol din anul 1985, în care, în regia lui Cristian Munteanu, a jucat două roluri, Zina Berilune şi Vecina Berlyngot), *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki (spectacol din anul 1986, regizat de Cristian Munteanu, unde a deţinut rolul Raşel), *Călător fără bagaje* de Jean Anouilh (spectacol din anul 1987, regia Dan Puican, rolul Doamna Renaud), *Britannicus* de Jean Racine (aici, Gina Patrichi a

avut ocazia ca, în spectacolul montat în anul 1987 de Titel Constantinescu, să joace marele rol Agrippine), *Doctor fără voie* de Molière (montare din anul 1988, regizată de Cristian Munteanu, care a invitat-o pentru rolul Martine), *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga (montare din anul 1990, regizată de Titel Constantinescu, în care a jucat rolul Doamna).

Interesant e că, deşi la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra“ au fost montate câteva spectacole cu piese de Anton Pavlovici Cehov (precum *Livada cu vişini* în anul 1967, în regia lui Lucian Pintilie, *Pescăruşul* în anul 1977, în regia lui Liviu Ciulei), valenţele de mare actriţă, parcă născută pentru extraordinarele roluri iscate din imaginaţia marelui clasic rus, ale Ginei Patrichi au fost valorificate doar la radio şi la televiziune. Doar interesant? Mă tem că şi regretabil. Indiscutabil, o mare pierdere pentru „teatrul cel mare“, teatrul pe scena de scândură. Un motiv de întristare nedeclarată pentru actriţă. Un regret pentru noi, spectatorii, care nu putem acum decât să ne imaginăm, cu ochii minţii, reascultând vocea Ginei Patrichi, cum ar fi fost oare dacă glasului i s-ar fi asociat şi celelalte mijloace din care e plămădită arta actorului.

„Teatrul radiofonic“ i-a dat Ginei Patrichi ocazia de a juca şi în regia unor mari directori de scenă, pe care altminteri n-a avut prilejul să-i întâlnească pe scenă. Astfel, în anul 1964, a jucat în regia lui Sică Alexandrescu rolul Riri din spectacolul intitulat *Joc de societate*, prelucrare a regizorului după piesa *Papa se lustruieşte* de Spiros Mellas, alături de Grigore Vasiliu-Birlic, Octavian Cotescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Mihai Fotino, Ovid Teodorescu, Alfred Demetriu, Cosma Braşoveanu, Ion Henter şi Victor Moldovan). Iar în anul 1975 a jucat, în regia lui Dan Micu, în spectacolul cu piesa *Subiectul era trandafirii* de Frank Gilroy, parteneri de microfon fiindu-i Ştefan Mihăilescu-Brăila, Emil Hossu, Victor Ştrengaru, Gheorghe Pufulete.

În cei treizeci şi şapte de ani cât a fost actriţă a „teatrului radiofonic“ Gina Patrichi a jucat în peste o sută cincizeci–o sută şaizeci de premiere. Uneori, a fost invitată să interpreteze roluri pe care le-a deţinut şi pe scena de scândură. Aşa cum s-a întâmplat în anul 1988, când Dan Puican i-a propus să joace rolul Liubov Gheorghievna din piesa *Amintiri*, pe care Gina Patrichi l-a mai interpretat sub semnul excelenţei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra“ în stagiunea 1981–1982, în regia lui Ion Caramitru. Şi tot Dan Puican a invitat-o pe Gina Patrichi să interpreteze în anul 1982 rolul Arkadinei. Rol în care actriţa făcuse o admirabilă creaţie, a fost magnifică, în spectacolul de televiziune realizat în anul 1974 de Petre Sava Băleanu. Ar fi greşit să se creadă că era vorba despre „reluări“. Că ele nu presupuneau niciun fel de efort, că se făceau cât ai bate din palme. Specificul teatrului radiofonic nu permite transferuri *tale quale*. Ceea ce poate fi fără reproş pe scenă poate fi exagerat ori, din contră, inexpresiv la radio. Incapabil să treacă dincolo de microfon. La fel de neinteresant precum „cotele apelor Dunării“. Apoi, echipele erau altele, iar teatrul – se ştie – înseamnă, înainte de orice, relaţie. În al treilea rând, Gina Patrichi, actriţă mare, făcând parte din categoria „actorilor unici“, a „actorilor poeţi“, aşa după cum am arătat într-un capitol anterior, nu admitea să se autociteze. În teatru, ea a iubit actul de creaţie, şi-a dorit să-şi poate oferi bucuria căutării. N-a ales niciodată drumul cel mai scurt. Nu i-a plăcut comoditatea. N-a vrut să fie comodă pe scenă şi s-a bucurat enorm când a fost distribuită în spectacolul unic al lui Miriam Răducanu *O lume pe scenă*, realizat în anul 1984 la Teatrul „Bulandra“ şi n-a agreat comoditatea în faţa microfonului. Niciodată nu şi-a citit doar frumos rolul încredinţat, ci l-a jucat.

Iată, pe ani, numărul de roluri interpretate de Gina Patrichi la microfon, cifrele în sine fiind relevante pentru talentul şi dorinţa ei de a juca teatru: 1964, două

premiere; 1965, o premieră; 1966, o premieră; 1967, două premiere; 1968, trei premiere; 1969, trei premiere; 1970, trei premiere; 1971, şase premiere; 1972, trei premiere; 1973, şapte premiere; 1974, patru premiere; 1975, cinci premiere; 1976, o premieră; 1977, trei premiere; 1978, unsprezece premiere; 1979, unsprezece premiere; 1980, nouă premiere; 1981, nouă premiere; 1982, zece premiere; 1983, douăsprezece premiere; 1984, cincisprezece premiere; 1985, nouă premiere; 1986, opt premiere; 1987, zece premiere; 1988, cinci premiere; 1989, două premiere; 1990, şapte premiere; 1991, o premieră.

Nu e deloc greu de observat că Gina Patrichi a jucat cel mai mult la teatrul radiofonic către sfârşitul anilor '70 şi pe mai toată durata anilor '80. Ani când, din motive varii, a fost mai puţin distribuită la Teatrul „Bulandra". Nimeni şi nimic nu puteau sta în calea voinţei actriţei de a juca teatru, de a se întâlni cu publicul. Chiar şi atunci când acest public era nevăzut, aşa cum se întâmplă în cazul teatrului transmis pe unde hertziene.



În *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, cu Clody Bertola, pe micul ecran

2. La „Teatrul de televiziune"

După cum bine se ştie, Televiziunea Română şi-a început activitatea la 31 decembrie 1956, cu un program de divertisment prilejuit de sosirea noului an. Se ştie mai puţin ce s-a întâmplat după aceea.

Constantin Paraschivescu, bine cunoscut critic de teatru, multă vreme redactor de specialitate la TVR, al doilea după Manase Radnev, scrie în cartea sa *Exploratori la polul visului: 1957–2001. Teatrul Naţional de Televiziune prezintă...* „Am avut curiozitatea să aflu ce a mai transmis televiziunea după Revelionul din 1956. Şi am răsfoit programele de radio din primele zile ale anului 1957, căutând o însemnare despre televiziune în vreun colţ de pagină. Abia în numărul 271 al programului, din 24 ianuarie, găsesc un anunţ: *Emisiunile de televiziune au loc în fiecare joi, între orele 19 şi 21 pe staţia experimentală şi în fiecare sâmbătă şi duminică, între orele 19 şi 21 pe staţia nouă*. Trei zile pe săptămână, câte două ore seara. Ce transmitea? Nicio precizare. Câte un film, probabil, ştiri şi unele anunţuri. Televiziunea se organiza. Paralel cu primele dotări tehnice şi amenajarea spaţiilor de transmisie, se creau şi primele nuclee de structură internă – sectoarele informative, culturale, de copii, producţie, administraţie etc. Exista redacţie de teatru atunci? Evident, nu. O mână de oameni îşi propunea şi difuzarea unor emisiuni de teatru pe lângă filmele primite de la reţeaua de distribuţie sau de la Studioul „Alexandru Sahia", printre ei numărându-se Petre Sava Băleanu, Lucian Ionescu şi poate încă două–trei persoane interesate de promovarea genului."

Prima producţie proprie de teatru a noii Televiziuni Române a fost difuzată la data de 10 august 1957. Regizoarea Georgeta Tomescu a montat piesa *Seară luminoasă* de Noe Smirnov, în distribuţia spectacolului apărând actorii Jean Lorin (Florescu), Damian Crâşmaru, Elisabeta Raicu, Gh. Andreescu şi copilul Dănuţ Văcărescu. Au apărut şi primii critici de teatru TV. În nr. 11 din 1957 al revistei *Teatrul*, Alecu Popovici scria că „textul... este o onestă piesă într-un act, cu un pronunţat caracter festiv (Festivalul Mondial al Tineretului de la Moscova)". Transmisiunea era *live* şi fusese precedată de o seamă de preluări de la teatre profesioniste. Prima a fost preluarea spectacolului cu piesa *Ziariştii* de Alexandru Mirodan, spectacol al Naţionalului bucureştean, în regia lui Moni Ghelerter, cu Radu Beligan în rolul principal.

Regizorului Petre Sava Băleanu, om al începuturilor, cu siguranţă cel mai bun şi mai fidel regizor de teatru de televiziune pe care l-a avut instituţia al cărei sediu a fost mai întâi în strada Molière, iar mai apoi, odată cu construirea noului telecentru, în Calea Dorobanţilor nr. 191, li s-au alăturat o seamă de absolvenţi ai Secţiei de regie de la Institutul de Teatru: Nicolae Motric, Georgeta Tomescu, Lucian Pintilie. Acesta din urmă a realizat la data de 28 octombrie 1957 un spectacol cu monologul *1 aprilie* de I. L. Caragiale, spectacol în distribuţia căruia figurau actorii Ion Lucian, Liliana Tomescu, Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu. „Regizorul Pintilie- scria D. I. Suchianu în cronica publicată în nr. 2 din 1958 al revistei *Teatrul* – a instalat pe actorul Ion Lucian la o masă de berărie, cu mai multe pahare şi comeseni. În stare de semiebrietate, el povesteşte macabra farsă care s-a terminat cu asasinarea lui dom' Mitică însuşi, autorul păcălelii ticluite de 1 aprilie. În supraimpresiune, apar personajele sinistrei glume, care joacă mut, pantomimic, dar reexecutând mişcările buzelor sincron cu Lucian." Într-o însemnare datând din anul 1958 care apare în *Jurnal de drum al unui critic teatral* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1992), Valentin Silvestru spune: „*1 aprilie* de Caragiale la televiziune realizat de Lucian Pintilie e captivant. Peste scenele jucate, se fac supraimpresiuni cu secvenţe din marile filme comice mute."

Gina Patrichi e invitată să joace pentru întâia oară la Teatrul TV în anul 1965. Invitația e cu noroc, căci spectacolul nu este unul oarecare. E realizat regizoral de Petre Sava Băleanu, care optase pentru un text excepțional: *Rața sălbatică* de Henrik Ibsen, unul dintre dramaturgii lui preferați. Scenografia e semnată de Virgil Miloia, colaborator fidel al regizorului, imaginea de Emil Hențiu, iar din distribuție mai făceau parte actorii Fory Etterle, Ion Marinescu, Costel Constantinescu, Valeria Seciu, George Constantin, Florin Scărlătescu, Nicolae Gărdescu, N. Luchian-Botez, Dorin Dron. Spectacolul s-a difuzat la data de 16 ianuarie 1965, iar la 21 ianuarie 1965 o cronică din *Scânteia*, semnată de Andrei Băleanu, afirma: „Caracterele au fost definite precis, cu grijă pentru autenticitate și detaliu, fără să se piardă în același timp subtextele, substratul simbolic."

Despre jocul Ginei Patrichi, distribuită în rolul Doamna Ekdal, citim în cartea *Cavaler fără iluzii. Petre Sava Băleanu*, scrisă de Constantin Paraschivescu și apărută în anul 2001, ca supliment al revistei *Teatrul azi*, că actrița „și-a compus personajul cu autentică vibrație, într-o concentrare interioară a trăirii și efortului de a preveni criza morală".

Din „Teatrografia" întocmită pentru cartea *Gina Patrichi. Clipe de viață*, apărută în 1996 la Editura UNITEXT sub semnătura lui Mircea Patrichi, aflăm că în același an, 1965, actrița ar mai fi jucat într-un spectacol cu *Comoara* după Ion Slavici. Cartea în cauză nu precizează, din păcate, rolul interpretat alături de colegi precum Matei Alexandru, Nineta Gusty, Graziela Albini, Petre Gheorghiu. E omis, de asemenea, numele regizorului. Nu am reușit nici eu să lămuresc enigmele. Spectacolul cu pricina nu e menționat în catalogul premierelor teatrului de televiziune ce apare în cartea *Exploratori la polul visului*.

De la debutul său la Teatrul TV până în anul 1988, când e atestată ultima ei colaborare cu TVR pentru spectacole de teatru de televiziune, Gina Patrichi a jucat în douăzeci și cinci de premiere. Regizorii acestora au fost Petre Sava Băleanu (*Rața sălbatică*, *Troienele*, *Ifigenia în Taurida* de Paul Everac, *Surorile Boga*, *Micul Eyolf*, *Pescărușul*, *Scrisori aprocrife*), Letiția Popa (*Subprefectul* de Duiliu Zamfirescu, *Diavolul și Bunul Dumnezeu*, *Unul dintre noi* de Radu Bădilă), Savel Știopul (*Un nasture sau absolutul* de Radu Cosașu), actorii Adrian Georgescu și Dan Damian (*Răpirea preafrumoaselor sabine*), Alexandru Tatos (*Farsa magistrului Pathelin*), Petre Bokor (*Cavalerul tristei figuri* după Miguel de Cervantes), Cornel Popa (*Cadavrul viu* și *În așteptarea lui Leftyi* de Clifford Oddets), Cornel Todea (*Livada de vișini*), Constantin Dicu (*Uitarea* de Valentin Munteanu și *Serenadă pentru două vârste* de Paul Everac), Sorana Coroamă-Stanca (*Egmont* de J. W. Goethe), Eugen Todoran (*Să umplem paharul cu visuri* de Paul Everac și *Capcana* de J. P. Miller), Irina Vrabie (*Valentin și Valentina* de Mihail Roscin), Dan Necșulea (*Stâlpii societății*).

Iată o sinteză a numărului de premiere pe ani în care a apărut Gina Patrichi: 1965, două; 1967, patru; 1970, trei; 1971, trei; 1972, două; 1974, una; 1975, trei; 1977, patru; 1978, una; 1979, una; 1980, una; 1988, una.

Șochează absența actriței din distribuțiile Teatrului de televiziune între anii 1981 și 1987. Șochează, și nu prea. Explicația e simplă. Anii '80 au fost cei mai cumpliți din istoria Televiziunii Române. Se intensifica cenzura ideologică, astfel încât nu mai putea fi posibilă montarea unui spectacol de teatru adevărat. Serile de marți dedicate Teatrului TV, odinioară o veritabilă bucurie, făcuseră loc anartisticului ciclu *Oameni ai zilelor noastre*, în care se juca orice, numai literatură dramatică nu. Mai înseamnă oare azi ceva pretinși dramaturgi precum Angela Bocancea, Gheorghe Robu, Dorina Bădescu, Ilie Ștefan Domașnea, Platon Pardău, Ioana

Vușdea, Constantin Banu, Dumitru Dem. Ionașcu, Dan Văitan, Mihail Davidoglu, Ion Bucheru, Al. Voitin, Corina Firuță, Ilie Tănăsache, Sorin Petrescu? A juca în încropelile lor tot mai agresive însemna în epocă a-i legitima într-un anume fel. Iar Gina Patrichi refuza să-și cheltuiască talentul în asemenea operații păguboase.

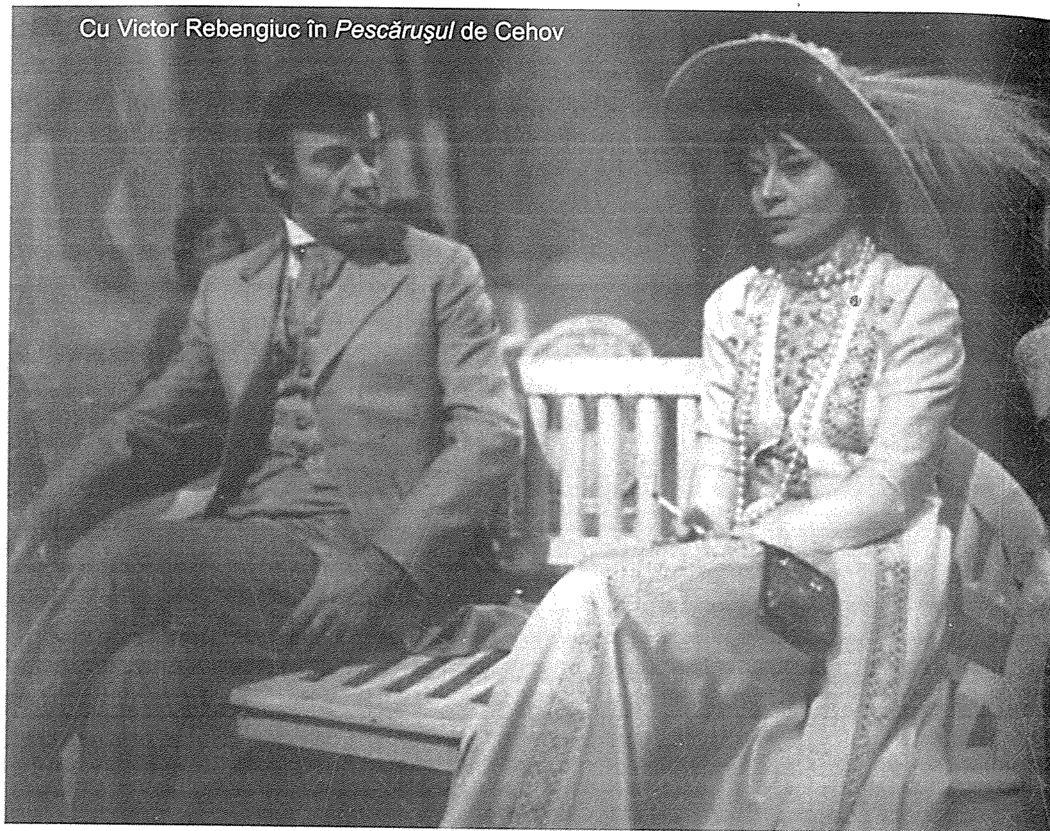
Apariția pe post în anul 1988 a spectacolului cu *Stâlpii societății*, după piesa lui Henrik Ibsen, spectacol regizat de Dan Necșulea, cu o distribuție de zile mari (Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiană, Traian Stănescu, Gheorghe Cozorici, Marcel Iureș, Virgil Ogășanu, Constantin Dinulescu, Matei Gheorghiu, Alfred Demetriu, Zoe Muscan, Agatha Nicolau-Iliescu) și cu scenografia realizată de Vasile Rotaru, imaginea de Ovidiu Drugă, redactor Alexandra Orban, a fost un adevărat miracol. Spectacolul a fost difuzat în patru episoade, primul intrând în emisie la 29 septembrie 1988. Voi reveni asupra lui. Spre comparație și pentru a evidenția cât de mare a fost surpriza telespectatorilor, iată lista premierelor din acel an de la Teatrul TV.: *Istoria unui vis* de Liviu Timbus, *Fata care a deschis toate ferestrele* de Sorin Holban, *Mama* de Octavian Sava, *Azi vine tata* de Ion Băieșu, *Căsnicia nu-i o joacă* de I. D. Șerban, *Zile fără pereche* de Mircea Enescu, *Ultima cursă* de Horia Lovinescu (textul a fost serios mutilat, spre a conveni noilor „cerințe și imperative ideologice" și a nu face vorbire despre dopaj), *Nimeni nu e singur* de Ovidiu Grecea, *Varianta tinereții* de Virgil Stoenescu, *Flori pentru o zi de august* de Petru Vintilă, *Viața de pe locul doi* de Sorin Petrescu, *Adevărata fericire* de Liviu Timbus, *Privește înapoi cu încredere* de Mihail Davidoglu, *Camera de gardă* de Constantin Brăescu, *Spre fericire* de Nelu Ionescu, *Cu cele mai bune gânduri* de Teodor Oprișan, *Punctul unde se opresc paralele* de Sorin Petrescu. Doar încă o excepție fericită alături de *Stâlpii societății*: spectacolul cu *Enigma din testament*, difuzat în serial la 2 și 9 februarie 1988, în regia Olimpiei Arghir, cu George Constantin, Ion Caramitru, Mariana Buruiană, Alexandru Repan ș.a.

Orele de program ale televiziunii s-au redus drastic, se ajunsese la două ore, mai apoi la trei ore pe zi, cel mai mult spațiu de emisie fiind dedicat emisiunilor cu caracter propagandistic. TVR era profund instrumentalizată, devenise oficina de propagandă a cuplului dictatorial. Pentru atmosfera din instituție din acea vreme, e relevantă cartea *Live*, scrisă de Delia Budeanu și apărută în anul 2008 în colecția *„Fapte, idei, documente"* a Editurii Vremea din București. Or, într-o astfel de televiziune, Gina Patrichi nu-și mai afla locul.

Cei mai buni ani pentru Gina Patrichi, ca actriță a Teatrului de televiziune sunt, neîndoielnic, anii '70. Erau totuși importante și cele câteva realizări din deceniul anterior. Nu pot fi trecute cu vederea, în afară de momentul debutului în spectacolul cu piesa *Rața sălbatică*, cel puțin încă două premiere din anii '60, ambele regizate de Petre Sava Băleanu. Mă gândesc mai întâi, desigur, la *Troienele* de Euripide, în versiunea modernizată dată de Jean-Paul Sartre. Spectacolul a fost difuzat în seara de 2 aprilie 1967, scenografia era semnată de Virgil Miloia, iar imaginea de Emil Hențiu. În distribuție, apăreau actrițe de prim rang – Olga Tudorache, Gina Patrichi, Valeria Seciu, Anda Caropol, Lucia Mureșan, Liliana Țicău, Geta Angheluță, Ruxandra Sireteanu –, alături de Ion Marinescu sau George Constantin. Înainte ca spectacolul să intre pe post, s-a difuzat o prezentare datorată profesorului universitar Ovidiu Drimba. Acesta spunea: „O capodoperă este o oglindă a vremii în care a fost scrisă, dar este și o oglindă care, prin înțelesurile sale umaniste profunde, vorbește și viitorului... cuvintele încărcate de durere ale femeilor din Troia spectatorul de astăzi le percepe cu toată forța lor de rechizitoriu dramatic împotriva umanității, împotriva a tot ceea ce a ultragiat de-a lungul veacurilor omenia și demnitatea

În *Egmont* de J. W. Goethe

Scenă din *Pescărușul* de Cehov


Cu Victor Rebengiuc în *Pescărușul* de Cehov

umană" (*apud* Constantin Paraschivescu, *Cavaler fără iluzii Petre Sava Băleanu*, *ed. cit.*). Spectacolul a fost intens dezbătut. Monograful regizorului ne spune că Mircea Alexandrescu îl socotea „departe de a fi o reușită, în vreme ce Călin Căliman îl califica drept «bun»". În *Gazeta literară* nr. 15 din 1967, N. Jianu ne îndemna „să aplaudăm cel puțin ideea unor spectacole de mare forță, de vibrație autentică și răscolitoare". Avea, desigur, dreptate Dumitru Solomon când afirma că disputa în jurul spectacolului „e un indiciu dacă nu al valorii integrale, oricum al binevenirii lui, al capacității de a agita opinii, de a suscita patimi intelectuale".

În același an, dar la 24 decembrie, pe micul ecran era difuzată premiera spectacolului cu piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu. În distribuția lui figurau actorii Valeria Seciu, Gina Patrichi, Doina Tuțescu, Dina Cocea, Eugenia Popovici, Silviu Stănculescu, Victor Rebengiuc, Mircea Anghelescu, Dinu Lucian, Octavian Cotescu, Florin Vasiliu. Sigur că, din perspectiva anului 2008, o piesă în care o formulă de tip cehovian (piesa se dorea o „replică luminoasă" la *Trei surori*) era contaminată cu lupta ilegaliștilor nu mai poate fi satisfăcătoare.

Dar în contextul specific momentului, această piesă, parte a „dramelor angajării" scrise de Horia Lovinescu, era bine primită de public, dar și de artiști, poate și datorită amestecului de sugestii cehoviene, ibseniene sau dostoievskiene pe care le conțin ea și suratele ei din categoria cu pricina.

Dar dacă anii '60 au fost cei ai ucenicie, atât ai teatrului de televiziune, cât și ai Ginei Patrichi ca actriță ce începuse să fie invitată să joace în premierele acestuia,


Scenă din *Pescărușul* de Cehov

anii '70 au fost anii de glorie ai respectivului gen de emisiuni, dar și ai Televiziunii Române. Asta, în pofida faptului că în iulie 1971 apăruseră celebrele „Teze", care și-au făcut simțite efectele nu mult după emiterea lor.

Într-o dezbatere reprodusă de Constantin Paraschivescu în cartea despre Petre Sava Băleanu, e citată următoarea evaluare datorată lui Radu Cosașu: „Eu cred că televiziunea noastră a dovedit, prin câteva spectacole memorabile, că are forțe creatoare de prim rang, adevărați regizori de televiziune. *Doisprezece oameni furioși* (regia: Petre Sava Băleanu – *nota n., M.M.*), *Noul locatar* (regia: Cornel Todea – *nota n., M.M.*), *Rața sălbatică* (regia: Petre Sava Băleanu – *nota n., M.M.*), *Unchiul Vanea* (regia: Ion Barna – *nota n., M.M.*), *Nu sunt Turnul Eiffel* (regia: Cornel Todea – *nota n., M.M.*), acestea sunt spectacole care se țin drepte și demne. Și, în nici un caz, nu se pot confunda cu filmele sau cu teatrul filmat."

Scriind pentru revista clujeană *Tribuna* bilanțul stagiunii 1972–1973 (articol reprodus în cartea *Privitor ca la teatru*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977), Ion Cocora observă că „teatrul TV înseamnă astăzi, în mișcarea noastră teatrală, un capitol de referință. El a reușit să se impună printr-un program ferm gândit, concretizat în momente artistice cu un limbaj particular, deschise creator posibilităților oferite de peliculă". Din dramaturgia universală, s-au jucat în acea stagiune *Apollon de Bellac* de Giraudoux (regia: Sanda Manu), *Pădurea* de Ostrovski (regia: Sanda Manu), *Torquato Tasso* de Goethe (regia: Yannis Veakis), *Robespierre* de Romain Rolland (regia: Letiția Popa), *Hernani* de Victor Hugo

(regia: Cornel Popa), dar şi *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen, spectacol regizat de Petre Sava Băleanu. Spectacolul cu *Micul Eyolf* regizat de Petre Sava Băleanu, menţionat de Ion Cocora, aparţine însă stagiunii anterioare (1971–1972), căci prima difuzare a avut loc la data de 7 martie 1972.

Teatrul de televiziune i-a dat posibilitatea Ginei Patrichi să se prezinte drept interpretă ideală a dramaturgiei ibseniene. De altfel, ea îşi dovedise afinităţile interpretative cu literatura dramatică a marelui scriitor norvegian încă de pe vremea când era actriţă la Teatrul de Stat din Galaţi. Să reamintim că, în stagiunea 1958–1959, Gina Patrichi a jucat rolul titular din spectacolul cu piesa *Nora*, montat de Ariana Kunner, în scenografia lui Adalbert Wilke. Mulţi ani mai târziu, la Teatrul „Bulandra", în stagiunea 1974–1975, actriţa a jucat rolul principal feminin din *Hedda Gabler*, regia spectacolului fiind semnată de Cătălina Buzoianu, iar scenografia de Dan Jitianu şi Smaranda Brănescu. Nu încape nicio îndoială că Petre Sava Băleanu, cu siguranţă – insist – cel mai bun regizor de teatru de televiziune pe care l-a avut TVR, era îndrăgostit de scrierile lui Ibsen. Se pare că nutrea chiar dorinţa de a realiza o integrală Ibsen. Nu a fost să fie. Spectacolele cu piesele *Raţa sălbatică* (premiera la 16 ianuarie 1965), *Micul Eyolf* (premiera la 7 martie 1972), *John Gabriel Borkman* (premiera la 14 noiembrie 1972) sunt concretizarea parţială a acestei dorinţe. În primele două a evoluat şi Gina Patrichi.

Raţa sălbatică a prilejuit, aşa după cum am văzut, debutul Ginei Patrichi într-un spectacol de teatru TV. *Micul Eyolf* va fi o nouă confirmare a spectrului extrem de larg al posibilităţilor interpretative ale Ginei Patrichi. Oricine revede azi înregistrarea spectacolului e plăcut impresionat de ceea ce Constantin Paraschivescu apreciază a fi „calitatea artistică, sobrietatea, profunzimea interpretării, ingeniozitatea plastică a decorului şi a imaginii propriu-zise în decupaj", însuşiri pe care comentatorul le consideră a fi valabile şi pentru spectacolele cu piesele *John Gabriel Borkaman* de Ibsen şi *Pescăruşul* de Cehov. Evoluţia Ginei Patrichi din *Micul Eyolf* era calificată de un cronicar, care semna cu pseudonimul „Interim" în *Contemporanul* din 10 martie 1972, drept „tăioasă, stranie, foarte ibseniană". Am revăzut în vara anului 2008 spectacolul. Am redescoperit în Gina Patrichi actriţa capabilă să dea expresie şi carnaţie scenică unuia dintre cele mai complexe personaje ale literaturii dramatice universale. Un personaj gata să facă orice pentru a fi iubită de propriul ei soţ căruia ar dori să îi fie amantă veşnică. Soţ pe care îl iubeşte cu disperare, în chip egoist. Crede că micul Eyolf, fiul lor, înseamnă o piedică în calea acestei iubiri, drept pentru care nutreşte pentru el o ură greu disimulată. Joacă rolul mamei cu multă dificultate şi aceasta numai din pricina faptului că acest rol îi îngăduie să fie alături de bărbatul divinizat căruia e mereu gata să i se ofere. La moartea copilului e încercată de tristeţe şi remuşcare, sentimente peste care trece repede, căci e din nou preocupată să-şi pregătească asaltul în vederea cuceririi bărbatului iubit. Când înţelege că moartea micului Eyolf nu a rezolvat nimic, fiindcă soţul său e îndrăgostit de cea pe care până atunci o considerase propria lui soră, personajul jucat de Gina Patrichi e gata să accepte un nou compromis, o nouă umilinţă. E un amestec de trăiri, de umilinţă şi seducţie obosită ori exasperată ce se insinuează în jocul Ginei Patrichi, în zâmbetul fals şi amabilitatea trucată a personajului pe care ea îl joacă. Un *ménage à trois* pare să fie acceptat de femeia disperată, doar pentru a-şi păstra pe mai departe soţul. Trăirilor învolburate ale eroinei actriţa le-a dat expresie cu patimă şi devoţiune, fapt remarcat de comentatori. Au mai fost apreciate Eugenia Popovici, interpreta Şoricăresei, şi actriţa timişoreană Mihaela Murgu, pe care Petre Sava Băleanu a distribuit-o în rolul Asta. S-a spus despre *Micul Eyolf* că a fost „un sobru spectacol de idei".

Dacă Gina Patrichi a debutat la televiziune cu un spectacol cu o piesă de Ibsen, viaţa va voi să şi încheie cariera de actriţă a teatrului de televiziune tot cu un spectacol Ibsen. E vorba despre *Stâlpii societăţii*, piesă montată de Dan Necşulea, adevărată lovitură de teatru în anul difuzării ei pe micile ecrane. Distribuţia era selectă. Scenografia lui Vasile Rotaru – gândită şi executată fără economie de materiale. A contat, fireşte, detaliul că piesa avea totuşi un mesaj antiburghez, aparent convenabil regimului comunist. Deşi erau în text şi lucruri care „dădeau rău" ori erau replici „cu probleme", cum se spunea în limbajul cifrat al vremii. Dar a contat şi mai mult rezultatul. Consemnat ca atare în nr. 12 din 1988 al revistei *Teatrul*, în cronica intitulată *O distribuţie aproape perfectă*, semnată de Miruna Ionescu. Montarea era socotită drept „un spectacol... solid construit, reunind actori dintre cei mai de seamă ai scenei noastre, aducând, în sfârşit, după cam multă vreme, în faţa telespectatorilor un text important al dramaturgiei universale, într-o interpretare contemporană românească. Menţinându-se tot timpul în nota acut realistă a textului, Dan Necşulea a urmărit – şi mi se pare a fi în spiritul a ceea ce trebuie să însemne teatrul de televiziune – să impună ideile piesei prin interpretări relevante, prin cizelarea partiturilor, a fiecărui rol, prin insistenţa asupra evoluţiei personajelor şi a relaţiilor dintre ele. Fără spectaculoase mişcări de aparat, fără să încerce să afirme o viziune regizorală neaşteptată, el a *lăsat* actorii să creeze viu eroii ibsenieni, să intereseze şi să cucerească privitorul prin forţa şi talentul lor. În asemenea situaţii, desigur, deosebit de importantă a fost alcătuirea distribuţiei, cu atât mai mult cu cât şansa de a reuni artişti din diverse trupe era sinonimă cu alegerea actorului ideal ca interpret al unui anume rol. Iar intuiţia sau cunoaşterea lui Dan Necşulea privind disponibilităţile fiecăruia dintre cei aleşi s-a dovedit aproape fără greş."

În respectivul spectacol, Ginei Patrichi i s-a încredinţat rolul Lona. „Gina Patrichi, în nonconformista Lona – scria Miruna Ionescu –, dă personajului o aură de durere tragică, ce se ascunde sub aerul sprinţar de femeie independentă, care nesocoteşte convenienţele. Tristeţea singurătăţii poate fin atenuată, mai bine zis răsplătită doar cu nevoia de adevăr, cu dorinţa de a restabili adevărul. Nu un om pornit să se răzbune este *Lona*–Gina Patrichi, ci unul dornic să recâştige pentru dreptate o fiinţă în care a crezut şi pe care a iubit-o."

Cronica se încheia în felul următor: „Cu spectacolul cu *Stâlpii societăţii* de H. Ibsen, în regia lui Dan Necşulea, televiziunea a făcut un gest de adevărată cultură, faptul de a prezenta publicului mari texte ale literaturii dramatice universale şi naţionale în interpretări prestigioase fiind binevenit."

În cartea *Exploratori la polul visului 1957–2001: Teatrul Naţional de Televiziune prezintă...*, editată de Societatea Română de Televiziune cu prilejul împlinirii a patruzeci şi cinci de ani de la înfiinţare, criticul Constantin Paraschivescu a obţinut o mărturie din partea regizorului spectacolului cu piesa *Stâlpii societăţii*, Dan Necşulea, mărturie pe care o reproduc în cele ce urmează:

Frica de Ibsen

În anul 1988, am hotărât să montez un Ibsen, Stâlpii societăţii. *Cel numit în epocă „distrugătorul de iluzii" era mai actual ca oricând. Cele patru episoade ale spectacolului realizat în platoul 3 al televiziunii mi-au reamintit dificilul traseu al transpunerii în scenă. Fiecare rând al piesei trebuia să fie apărat. Textul era prea străveziu şi avea prea multe trimiteri. Făcea parte din categoria pieselor subversive... Falsul, minciuna, pseudomorala în care trăiau „stâlpii societăţii" nu puteau fi atunci deranjate.*

O familie aparținând protipendadei burgheze, în fruntea căreia se afla Karsten Bernick, un mare om de afaceri, armator stimat de urbea lui, apărător al micilor proprietari de nave, părinte şi soț de o moralitate desăvârşită, este, în fapt, un spațiu dominat de autoritatea inflexibilă a lui Karsten, ***mască*** *menită să acopere un trecut ruşinos. Şi, nu în ultimul rând, un prezent în care stâlpul casei ajunge până la crimă spre a-şi acoperi aparenta moralitate.*

Sigur că frica de Ibsen era pe deplin justificată în acel an 1988. Opera ibseniană, realistă, enigmatică şi mitică, familiară şi speculativă, încruntând frunțile şi adumbrind gândurile *(*subl. n., M.M.*), nu mai puțin spectaculoasă şi zguduitoare, părea în acel moment o pledoarie pentru ruperea vălului de minciuni ce acoperea modelele sociale. Împăratul era gol, vid, manechin, fără scrupule şi fără conştiință. Aceasta era cheia spectacolului.*

De aceea, cred că am luptat, trecând de hotarele unor interdicții, ca Stâlpii societății *să nu ajungă o melodramă, aşa cum se întâmpla cu multe alte texte ale dramaturgiei universale, diminuându-le astfel forța de sugestie. Rămânând la suprafața lucrurilor, riscai să nu dezghioci dedesubturile piesei, angoasa, minciuna, ruşinea, teama, teroarea, să nu decodifici sensurile multiple şi, vai, atât de rezonante cu spiritul vremii.*

Un merit în transpunerea corectă a lui Ibsen l-a avut echipa actoricească, în fruntea distribuției strălucind Victor Rebengiuc şi, alături de el, monştri sacri ai teatrului: Gina Patrichi, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiană, Traian Stănescu, Marcel Ireş, Gheorghe Cozorici şi alți colegi de scenă.

Am trăit clipe înălțătoare în platoul 3, când, la repetiții şi la înregistrări, Victor Rebengiuc, acest uriaş actor, îşi demonta cu fervoare personajul, îi devoala duplicitatea, sub mantia de prestanță, proiectând un destin tragic pe ecranul unei istorii care parcă nu mai avea răbdare.

Deşi a fost cenzurat, finalul piesei conținea totuşi o frază care a dinamitat vizionarea: „Stâlpii societății sunt adevărul şi libertatea". *Şi totuşi, această frază a scăpat, pentru că practic încheia spectacolul. Şi, pentru că atât eu, cât şi redactorul ne-am bătut ca ea să rămână.*

Am avut fericirea să am alături şi o echipă de maeştri ai teatrului de televiziune: Vasile Rotaru (scenografie), Ioan Dinuță (sunet), Ovidiu Drugă (imagine), Emilia Andreescu (montaj), Alexandra Orban (redactor).

Cred că acest spectacol şi-a păstrat acuitatea şi azi, având nenumărate puncte de sprijin în realitatea ce ne înconjoară.

Şi, pur şi simplu, Ibsen, cel numit teoreticianul tratamentului minciunii vieții *sau* distrugătorul de iluzii, *merită să fie revăzut cu ochii telespectatorului de azi.*

Dan Necşulea

Teatrul de televiziune i-a prilejuit Ginei Patrichi ocazia de a se întâlni cu două importante piese cehoviene. În regia lui Petre Sava Băleanu, actrița a avut şansa de a juca extrem de ofertantul rol al Arkadinei, în spectacolul cu *Pescăruşul*, difuzat pentru prima oară pe post la data de 26 martie 1967. Scenografia, superbă, era semnată de Doina Levintza, imaginea de Edwiga Adelman, iar în distribuție mai apăreau numele unor actori uriaşi: Victor Rebengiuc, un foarte bun Trigorin, Valeria Seciu, o delicată, fragilă Nina Zarecinaia, Dan Nuțu, ceva mai ezitant şi inegal în Treplev, Octavian Cotescu, Mihaela Murgu, Doina Tuțescu, Cornel Coman, Dan Nasta, Virgil Ogăşanu.

În cartea *Dramaturgia lui Cehov* (Editura Univers, Bucureşti, 1972), Leonida Teodorescu observă că, într-un fel sau altul, şi G. Călinescu, şi R. L. Jackson, şi


Cu Traian Stănescu în *Stâlpii societății* de Ibsen

V. Ermilov consideră că în centrul *Pescăruşului* se află dezbaterea problemelor de artă, şi deci „arta, atitudinea artistului în raport cu arta ar fi miza acestei piese". Faptul îşi află deplina îndreptățire dacă luăm în calcul detaliul că *Pescăruşul* a fost prima manifestare publică a ceea ce se socoteşte, în genere, a fi „noua dramaturgie cehoviană". „Pentru *Unchiul Vanea*, *Trei surori* şi *Livada de vişini* – conchide exegetul citat –, a existat un precedent, pentru *Pescăruşul* n-a existat decât un viitor." Să ne reamintim, de asemenea, că bunăoară G. Călinescu scria undeva că „subiectul din *Pescăruşul* e de natură estetică, şi asta fiindcă toate personajele piesei vorbesc despre artă sau trăiesc prin şi pentru ea". Într-o cronică referitoare la spectacolul cu piesa *Pescăruşul* de pe scena Teatrului „Bulandra", Mira Iosif (cf. *Teatrul nostru cel de toate serile*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979), nota că piesa e una de esență „categorială" şi că „marele cvartet Arkadina–Trigorin–Zarecinaia–Treplev ipostaziază, pe planuri secante, atitudini etice şi estetice şi complementare şi divergente, definind poziția unor generații diferite în eterna luptă dintre *les anciens et les modernes*."

Cu siguranță, Petre Sava Băleanu a urmărit în excepționalul său spectacol aceste idei-forță ale textului, iar cvartetul actoricesc Gina Patrichi–Victor Rebengiuc–Valeria Seciu–Dan Nuțu l-a urmat, în general, cu fidelitate şi mare artă. De altminteri, în *România literară* nr. 13 din 1974, Ioana Mălin notează că, „citind în adâncime textul, regizorul şi... majoritatea interpreților au transformat spectacolul într-un adevărat eveniment al teatrului TV". Eveniment a fost cu siguranță, căci adolescentul care eram la vremea primei difuzări pe micile ecrane a acestei producții antologice a Teatrului de televiziune şi-o aminteşte perfect până în ziua de azi. În vara anului 2007,

canalul 1 al TVR a reprogramat spectacolul. Fireşte, banda nu mai era de foarte bună calitate. Cred că, în momentul în care a fost realizat spectacolul, TVR se slujea de telerecording, un suport de înregistrare care s-a dovedit în timp extrem de vulnerabil. Montarea e în formula alb-negru. La acea oră, nici nu putea fi vorba despre montaj electronic, dar montajul spectacolului mi s-a părut a fi fără reproş. O singură dată am simţit „foarfeca". Am fost extrem de atent pe toată durată proiecţiei înregistrării. Era bucuria întâlnirii cu un mare eveniment artistic, aceea a reîntâlnirii cu câţiva mari actori, dintre care doar o parte mai pot fi văzuţi astăzi pe scenele noastre, căci viaţa şi moartea au orânduit astfel, care nu mai pot fi văzuţi aproape deloc la televiziunea publică, deoarece aceasta nu îi mai solicită, altele fiind acum, din nefericire, priorităţile sale decât autenticul act artistic. A fost bucuria reîntâlnirii cu un moment superb al adolescenţei mele. Am urmărit, cum spuneam, cu atenţie încordată scena primei întâlniri de tip confruntare dintre *Arkadina* (Gina Patrichi) şi *Nina Zarecinaia* (Valeria Seciu). O lecţie magică de actorie. Şi nu ştiu prin ce mijloc tehnic, deloc agresiv, aveai impresia că nu numai Zarecinaia, ci şi Trigorin sunt aduşi pe ecran prin ochii Arkadinei – Gina Patrichi.

Constantin Paraschivescu, monograful remarcabil al regizorului Petre Sava Băleanu, scrie în cartea sa: „Când vezi *Pescăruşul* montat în 1974, cu o echipă excepţională şi actori străluciţi, ai aceeaşi senzaţie pe care o exprimă personajul după o pauză a dialogului întrerupt: *a trecut un înger!* Tot spectacolul e sub semnul acestui semn divin, care sensibilizează aerul şi-l face să vibreze. Impresia generală e de lumină şi frumuseţe, de armonie estetică. Şi te întrebi cum a regizat Petre Sava Băleanu *aerul* din această piesă. Cu talent? Cu măiestrie? Cu profunzimea gândirii? Desigur. Dar, mai ales, cu *sufletul*. Poate că niciodată nu a fost mai aproape ca acum de poezie, care e muzica sufletului omenesc. Poate că niciodată n-a compus din cadrele elegante şi fine, ca zborul pescăruşului, nuanţe şi semitonuri ca aici".

E ciudat că au fost voci care au contestat spectacolul. Nu miră deloc că printre ele se numără cea a lui Aurel Baranga, căruia nu îi tremura mâna să scrie în *Săptămâna* din 12 aprilie 1974 nişte rânduri incredibile: „Am urmărit stupefiat la televizor *Pescăruşul* în viziunea regizorală a lui Petre Sava Băleanu. Scriu «stupefiat», fiindcă din capodopera cehoviană nu s-a salvat nimic... totul a naufragiat în beneficiul unei rostiri albe, amorfe, exterioare şi indiferente, a unui text amputat." Îşi poate oare imagina cineva că Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu sau Valeria Seciu rosteau ceva, iar acel ceva era un mare text cehovian, „alb, amorf, exterior şi indiferent"? E adevărat, nu o făceau cu patetism, ori cu un fals patetism, care se credea a fi specific lui Cehov. Numai că viitoare montări cu piese ale marelui clasic rus, montări înfăptuite pe unele dintre cele mai prestigioase scene din ţară şi în regia unor artişti de mâna întâi, vor confirma o modificare de stil în abordarea textului cehovian, o altă modalitate de ajungere la cehovianism. Semn că Petre Sava Băleanu a fost un precursor. Dar cronicarul improvizat, pe vremea aceea foarte interesat nu de Cehov, ci de patetismele din documentele P.C.R. şi din vorbele lui Nicolae Ceauşescu (cf. Liviu Maliţa, *Ceauşescu – critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007), îşi continua elucubraţiile în felul următor: „Interpreţii, stânjeniţi de costume ce nu le conveneau, păreau grăbiţi să termine cu o penibilă şi cravaşată corvoadă." Repet, costumele erau fără cusur şi erau semnate de Doina Levintza. Numai că Aurel Baranga nu era stânjenit de elucubraţiile pe care le debita şi îşi încheia ruşinoasa scriere în felul următor: „Dar, în cazul de faţă, o altă întrebare se impune: a citit regizorul *Pescăruşului* piesa, măcar o singură dată, înainte de se sui pe platou?" Cred că noi, cei de azi, suntem perfect îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă Baranga a văzut spectacolul înainte de a scrie despre el. Sau chiar dacă a citit *Pescăruşul* ca piesă de teatru, nu „în lumina documentelor de partid şi a indicaţiilor secretarului său general".

În nr. 4 din anul 1974 al revistei *Teatrul*, Dumitru Solomon scria că „Petre Sava Băleanu a făcut un decupaj frumos al piesei, a eliminat pauzele dintre acte, fluidizând acţiunea şi extinzându-i cadrul de desfăşurare prin folosirea coridoarelor, culoarelor şi altor dependinţe, a intervertit replici, a eliminat altele, a iniţiat alternarea perpetuă a scenelor din ultimul act, mutând aparatul când pe cuplul Zarecinaia–Treplev, când pe grupul din salon". Să spunem că acolo, în salon, se aflau Arkadina, „o Arkadină marcată de nostalgii şi valul celebrităţii, cu tristeţea abia reţinută a vârstei înaintate şi ironia crudă a fiinţei înspăimântate de singurătate şi declin", după cum caracterizează Constantin Paraschivescu personajul jucat de Gina Patrichi, *Trigorin* (Victor Rebengiuc), *doctorul Dorn* (Cornel Coman), *Sorin* (Dan Nasta), *Maşa* (Mihaela Murgu). Dumitru Solomon îi reproşează spectacolului absenţa inefabilului, dar cred că se află în eroare, are însă dreptate când scrie că, „dacă a fost vreun actor care nu mi-a plăcut aici, nu în altă parte, acesta e Dan Nuţu, cel mai bun «tânăr furios» din teatrul şi filmul românesc, dar exterior, neadevărat, încurcat în gesturi de prisos, răsfăţate, în rolul lui Treplev". Cu totul ratată era, într-adevăr, prima scenă dintre Treplev şi Zarecinaia, iar vina o purta în totalitate Dan Nuţu.

În spectacolul cu *Livada de vişini* regizat de Cornel Todea şi care a fost difuzat pentru întâia oară la data de 3 iunie 1975, Gina Patrichi se reîntâlnea cu literatura dramatică cehoviană. Spectacolul beneficia de scenografia semnată de Florin Gabrea şi de Virgil Luscov, de imaginea Edwigăi Adelman. Alături de Gina Patrichi, distribuită în marele rol Liubov Andreevna, pe micul ecran mai puteau fi văzuţi Fory Etterle, George Constantin, Virgil Ogăşanu, Vasile Niţulescu. Cornel Todea a avut inspiraţia de a o invita să joace în spectacol şi pe excepţionala actriţă care a fost Gilda Marinescu, arareori solicitată în distribuţiile Teatrului TV.

În revista *Teatrul* nr. 7 din 1975, se aprecia că *Livada de vişini* a fost „cel mai aproape de Cehov dintre spectacolele pe care le-a încercat de-a lungul anilor televiziunea".

Cu câteva luni înainte, la 15 aprilie 1975, pe micul ecran se difuza un spectacol de mare montare, extrem de vivace, colorat, cu *Cadavrul viu* de Lev Nikolaievici Tolstoi. Şi aici, Gina Patrichi a avut un rol foarte bine elaborat, cu un moment de excelenţă într-o scenă alături de Clody Bertola. Ieşeau scântei din televizor când se întâlneau cele două mari actriţe în rolurile ce le fuseseră atribuite. Din distribuţie mai făceau parte Fory Etterle, Mariana Mihuţ, Valentin Plătăreanu, formidabilul Constantin Rauţchi, Virgil Ogăşanu. O muzică bine aleasă, contribuţia vocală a Allei Baianova au completat în chip fericit spectacolul.

Rolurile jucate de Gina Patrichi la televiziune i-au dezvăluit bogăţia paletei interpretative. Actriţa a avut şansa de a juca în faţa a milioane de telespectatori personaje pe care n-a apucat să le interpreteze pe scenă. Şansă pe deplin valorificată de marea actriţă.

Trebuie spus că, de-a lungul anilor, Televiziunea Română a preluat o seamă dintre spectacolele Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" în care a evoluat Gina Patrichi. E vorba despre *Clipe de viaţă*, difuzat pe post în anul 1969 (regia: Liviu Ciulei), *Dimineaţă pierdută*, transmis în anul 1990 (regia: Cătălina Buzoianu), *Luceafărul* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, a cărui transmitere s-a realizat în anul 1972 (regia: Ion Cojar), *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*, transmis în anul 1990 (regia: Valeriu Moisescu) şi *Vicarul*, transmis în anul 1967 (regia: Radu Penciulescu). Tot în anul 1990, TVR a difuzat înregistrarea spectacolului cu piesa *Antoniu şi Cleopatra* (regia: Mihai Măniuţiu), în care Gina Patrichi deţinea rolul principal feminin. Comori de nepreţuit păstrate în filmoteca de aur a televiziunii. Din păcate, nu şi programate. Ori, dacă sunt programate, difuzarea lor se face cu o discreţie greu de înţeles. Fără a fi promovate. Aşa cum ar fi normal.

VII. Actriță de film

Nu s-ar putea spune că filmul a fost din cale-afară de darnic cu o actriță de valoarea Ginei Patrichi. Așa cum n-a fost nici cu alți actori români, de același calibru ori de unul asemănător. În intervalul cuprins între anii 1964 și 1988, actrița a apărut într-un număr de peste douăzeci de filme („mult și puțin" – vorba dramaturgului!), ale căror regizori au fost Liviu Ciulei (*Pădurea spânzuraților*), Manole Marcus (*Cartierul veseliei*), Iulian Mihu (*Procesul alb, Neînfricații, Felix și Otilia, Nu filmăm să ne amuzăm*), Mircea Mureșan (*Bariera*), Malvina Urșianu (*Trecătoarele iubiri, Liniștea din adâncuri, Pe malul stâng al Dunării albastre, Figuranții*), Radu Gabrea (*Dincolo de nisipuri*), Sergiu Nicolaescu (*Nemuritorii*), Mihai Constantinescu (*Tată de duminică*), Alexandru Tatos (*Rătăcire*), Mircea Daneliuc (*Probă de microfon*), Constantin Dicu (*Cântec pentru fiul meu*), Elisabeta Bostan (*Saltimbancii, Un saltimbanc la Polul Nord*), Gheorghe Vitanidis (*Burebista*), Nicolae Oprițescu (*Sezonul pescărușilor*), Stere Gulea (*Moromeții*), Francisc Munteanu (*Duminica în familie*), Cristiana Nicolae (*Hanul dintre dealuri*).

Acestor producții pentru marele ecran li se adaugă câteva filme pentru televiziune. Ele sunt *De ochii lumii* (realizat în anul 1971 de Cornel Popa), *Lumini și umbre* (serial în două părți, regizat de Andrei Blaier și Mihai Constantinescu, pentru prima parte, doar de Andrei Blaier pentru cea de-a doua), *Fram* (în regia Elisabetei Bostan).

Unele dintre aceste filme au o valoare artistică incontestabilă, deloc conjuncturală. Sunt artă în adevăratul sens al cuvântului și pot fi reprogramate oricând, fără ca spectatorii aflați în sala de proiecție să aibă impresia că sunt datate, îndatorate unei ideologii. Ba, uneori, ele au fost considerate a fi contra ideologiei oficiale și au avut de dus lupte dure cu cerberii cenzurii. Bunăoară, *Probă de microfon* a primit cu dificultate viza pentru a fi proiectat pe ecrane, iar *Sezonul pescărușilor*, regizat de Nicolae Oprițescu, turnat în 1985, n-a putut fi văzut decât după anul 1989, atât de



Cu Victor Rebengiuc, în *Pădurea spânzuraților.* Regia: Liviu Ciulei



periculos pentru „ordinea de stat" a fost considerat în epocă. Dacă ar fi să aleg titlurile filmelor în care a jucat Gina Patrichi, filme pe care le-aş revedea oricând cu plăcere, acestea ar fi *Pădurea spânzuraţilor*, *Felix şi Otilia*, *Probă de microfon*, *Sezonul pescăruşilor*, *Moromeţii*. Filme care stau şi azi în picioare.

Într-un „Top 10", care putea fi consultat pe www.cinemagia.ro (e posibil ca site-ul să mai poată fi vizitat şi la ora la care această carte vede lumina tiparului), apăreau *Moromeţii* pe locul al doilea, *Pădurea spânzuraţilor* pe cel de-al treilea, *Probă de microfon* pe locul al patrulea.

Revista *Dilema veche* a propus drept temă principală pentru numărul 229 din săptămâna 3–9 iulie a anului 2008 *Vechiul nostru cinema*. Au fost invitaţi să participe cu intervenţii critici şi regizori de film. În topul personal al coordonatorului temei, Alex Leo Şerban, dintre filmele în care a jucat Gina Patrichi, se regăsesc *Pădurea spânzuraţilor* (locul al doilea), *Probă de microfon* (locul al treilea), *Moromeţii* (locul al cincilea), *Dincolo de nisipuri* (locul al zecelea). Patru filme din zece nu e deloc puţin, trebuie s-o recunoaştem. Cristina Corciovescu numeşte printre filmele ce-şi conservă valoarea *Felix şi Otilia* şi cred că printre argumentele ce pot fi aduse în favoarea opţiunii sale nu se numără doar scenografia unei vechi case de pe oropsitul Lipscani de azi.

S-a pus în respectiva anchetă întrebarea *Ce salvăm din filmul românesc?* Selectez din răspunsuri filmele în care a apărut Gina Patrichi: Andreea Chiriac numeşte *Moromeţii*; Andrei Creţulescu – *Probă de microfon*; Mihai Fulger – *Felix şi Otilia*; Radu Muntean – *Moromeţii*; Paul Negoescu – *Pădurea spânzuraţilor*; Cristi Puiu – *Moromeţii*; Răzvan Rădulescu – *Moromeţii*. E vorba, desigur, despre selecţii ce incumbă o mare doză de subiectivitate. Nu ştiu, bunăoară, dacă Mihai Fulger nu


Pădurea spânzuraţilor, film premiat la Cannes

e prea pripit când scrie că, „în ce priveşte actorii, dacă i-am judeca după standardele impuse de noul realism cinematografic autohton, niciunul dintre ei nu ar trece clasa". Inserţia acestui *dacă* e riscantă în chiar miezul ipotezei criticului. Filmul miza, e drept, pe o oarecare teatralitate, admisă, de altminteri, de însuşi Mihai Fulger. În plus, de îndată ce intră în scenă sau, mai bine zis, în faţa obiectivului aparatului de filmat, fiecare personaj rosteşte câte o replică cu valoare caracterizantă. Litera şi spiritul romanului încurajează însă şarjarea şi teatralitatea. În *Felix şi Otilia*, Gina Patrichi făcea un cuplu imbatabil cu marele Gheorghe Dinică. „În *Felix şi Otilia* – spunea Gina Patrichi într-un interviu – am interpretat-o pe Olimpia, un rol de compoziţie căruia am încercat să-i găsesc o cheie, mai precis să înfăţişez o femeie pe care n-o prea interesează nimic din juru-i, decât bărbatul ei. Şi a fost o adevărată performanţă din partea mea să o creez pe această Olimpie, placidă şi dezinteresată de tot ceea ce se întâmplă, tocmai eu care sunt o agitată. Dar eu sunt o agitată într-un anume fel, pentru că arma noastră este sufletul agitat, desigur, pus în ordine, frumos şi după tehnica pe care fiecare şi-o cunoaşte. Astfel cucerim inimile şi minţile celorlalţi." A contat acolo, în acel film, imens valoarea imaginii, datorată legendarilor Alexandru Întorsureanu şi Gheorghe Fischer, care, în opinia criticului Mihai Fulger, contribuie „din plin la crearea atmosferei (când ameninţătoare şi claustrofobă, când evocatoare şi nostalgică)".

Chiar dacă nu apar în topuri, filmele Elisabetei Bostan *Saltimbancii* (1981), *Un saltimbanc la Polul Nord* (1982) sau *Fram* (realizat pentru televiziune, în anul 1983) au o valoare aparte. Au fost filme îndrăgite de copii. Au fost filme ce le-au înseninat copilăria celor ce au avut neşansa de a-şi petrece această perioadă a vieţii în una dintre cele mai ostile etape din istoria regimului comunist din România.

Cu Gheorghe Dinică în *Felix şi Otilia*. Regia Iulian Mihu

Cu Octavian Cotescu în *Saltimbancii*. Regia Elisabeta Bostan


În *Probă de microfon*, regia Mircea Daneliuc

Avocatul Victor Anagnoste, soţul Ginei Patrichi, mi-a mărturisit că actriţa le-a iubit enorm. Poate pentru că o apropiau de lumea circului, de care Gina Patrichi era fascinată. Poate fiindcă în aceste pelicule aparatul de filmat a iubit-o cu adevărat pe actriţă. Poate fiindcă respectivele producţii i-au oferit rolurile principale pe care le merita, roluri care amestecau drama cu bucuria, surâsul cu amărăciunea, râsul autentic cu zâmbetul fals al omului din arenă.

E sigur că Gina Patrichi ar fi putut face mult mai mult în film, dacă i-ar fi fost dat să trăiască într-o perioadă istorică normală, cu o cinematografie asemenea. Dar şi aşa. Să comparăm două fotografii desprinse din două filme de facturi total diferite: în prima, o vedem pe Zaza, artista de cabaret din *Pe malul stâng al Dunării albastre*, film realizat în anul 1983 de Malvina Urşianu. Exuberanţă exagerată, creion dermatograf cu supramăsură, veselie forţată. Aparenţele personajului. Căci Zaza e pasărea de pradă. E profitoarea răsturnărilor dramatice ale istoriei. În *Serata*, filmul din 1971 al Malvinei Urşianu, apărea un bătrân profesor, magistral interpretat de marele actor György Kovács. Filmul vorbea despre actul de la 23 August 1944. La un moment dat, către sfârşitul filmului, profesorul rosteşte următoarele cuvinte: „Prieteni, ţin să vă salut în casa mea, în această noapte care pune capăt unei Istorii şi deschide o alta. Marile momente aduc întotdeauna cu sine mari semne de întrebare. Ceea ce vă doresc eu e să puteţi răspunde la ele. În ceea ce mă priveşte, eu voi fi scutit de această obligaţie. Nu este prima favoare pe care soarta mi-o face, dar, epicureu până la capăt, va fi primul chiul pe care eu îl trag vieţii. Vă doresc, în continuare, petrecere frumoasă."

Zaza, cântăreaţa de şantan, jucată magistral de Gina Patrichi, nu trăgea în niciun fel chiul vieţii. Ajunge prin efracţie moştenitoarea conacului, dă dovadă de o teribilă inconştienţă. Se întreabă doar cu indiferenţă: „Păi, ce furtună să vină?"


Cu George Motoi în *Trecătoarele iubiri*.
Regia: Malvina Urşianu

În cartea *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urşianu* (Editura „Curtea Veche", Bucureşti, 2006), scrisă de Magda Mihăilescu, regizoarea comentează: „Ea (Zaza – *nota n., M.M.*) se şi consolează, ridicol, are chiar o imaginea radioasă a viitorului: *Şi ce dacă vin ruşii? Să vină! Am auzit că ăstora le place arta.* Am construit personajul ca pe un virus introdus în această lume." Iar Magda Mihăilescu observă că „Zaza, virusul despre care vorbiţi, mi se pare unul dintre acele personaje importante, mai ales prin ceea ce coagulează în jurul lor. O regăsim în *Figuranţii*, cu acea întreagă cohortă de *figuranţi ai istoriei*, într-un *film în film*. Îi vedem cum stau în devălmăşie la coadă, pentru a se înscrie pe lista celor care urmează să fie acceptaţi sau nu să umple fundalul unei *pelicule de epocă*. Progresia derizoriului e evidentă aici." Mădălina Stănescu scria în *Almanahul „Cinema"* pentru anul 1985 că „a vorbi despre Zaza înseamnă a vorbi despre talentul multicolor al Ginei Patrichi. Interpretarea ei înseamnă virtuozitate, trăire debordantă. Atâtea stări, atâtea nuanţe, atâta exuberanţă şi bucurie de joc. Câtă dezinvoltură, atâta rigoare." La rândul ei, Ioana Creangă observa în cronica publicată în ediţia din 25 august 1983 a revistei *România literară*: „Iar Gina Patrichi, după ce, în *Trecătoarele iubiri* şi în *Linîştea din adâncuri*, îmbrăcase un veşmânt auster, îşi etalează, acum, toată variata sa paletă de mijloace, alternând exploziile de veselie, pozele distincţiei şi indiferenţele posace." Pentru rolul Zaza, actriţa a fost răsplătită cu premiul UCIN.

Spre deosebire de Zaza, omul momentului, inconştienta profitoare a clipei, Guica din *Moromeţii* e observatoarea. Femeia rea care tace. Care aşteaptă. Aici, Gina Patrichi a făcut un extraordinar rol de compoziţie. Când o vezi, ţi se face frică. Cum ţi se face şi atunci când, în finalul filmului lui Stere Gulea, Ilie Moromete, ca


Cu Eusebiu Ştefănescu în *Liniştea din adâncuri*. Regia: Malvina Urşianu

la carte jucat de Victor Rebengiuc, rosteşte epitaful lumii ţărăneşti. „O lume din care mulţi au vrut să fugă, incapabili să-şi intuiască viitoarea tragedie a inadecvării – scrie Andreea Chiriac în articolul apărut în mai sus-citatul număr din *Dilema veche*. – Moromete, azi, s-ar simţi definitiv învins de lumea grobiană aflată atunci în germen, care l-ar face să se întrebe din nou, stins, «*Niculae! Unde mergem noi, domnule?*»" Guica Ginei Patrichi impresiona în *Moromeţii* (1988) nu prin vorbe. Ci prin tăceri. Prin priviri. Prin ochii care păreau mereu strânşi, şi asta pentru a vedea mai bine lumea. A o dezghioca. A fura. A o confisca în profit propriu. Deşi era o lume care se stingea. A cărei extincţie Guica dădea semne că o presimte, şi poate de aceea voia să intre în proprietatea ei, ca să se bucure de cât mai era lumea orânduită într-un anume fel. De aceea, era măcinată de dorinţa de a intra în posesia pământului ce le-ar fi revenit băieţilor lui Moromete.

Debutul în film al Ginei Patrichi e legat de numele regizorului Liviu Ciulei. El i-a oferit tinerei actriţe de la Teatrul de Stat din Galaţi rolul Roza din filmul *Pădurea spânzuraţilor*, primul film românesc cu o adevărată, netrucată carieră internaţională. În timpul filmărilor, actriţa a acordat un interviu, din care citez: „Debutul meu a stat sub semnul şansei de a juca în regia lui Ciulei. Prin *Pădurea spânzuraţilor*, am intrat într-o lume aparte, diferită de cea a teatrului, dar care mi-e la fel de dragă. Mi se pare însă că filmul este mai categoric. Intri în cadru numai atunci când personajul tău are ceva de comunicat, în timp ce pe scenă eu pot să stau nemişcată o jumătate de oră, existând totuşi. Acolo, în teatru, uneori sunt prezentă prin tăcere, şi această tăcere – care este interpretarea mea în acel moment – se transmite spectatorului, îl captează. Este o muncă de elaborare infinit mai mare.


În *Pe malul stâng al Dunării albastre*. Regia: Malvina Urşianu

Scena oferă consumului meu lăuntric un confort de creaţie pe care filmul nu-l poate realiza niciodată."

Premiera a avut loc, aşa cum se obişnuia pe atunci şi multă vreme după aceea, în cel mai cunoscut cinematograf din Bucureşti: *Patria*. A fost un spectacol de gală cum puţine a cunoscut totuşi filmul românesc în istoria sa. A fost un triumf. S-a aplaudat îndelung. Iar la ieşirea din sală, abordată de un reporter, Gina Patrichi n-a pierdut din nou ocazia de a vorbi despre rolul pe care l-a jucat regizorul Liviu Ciulei în această primă reuşită cinematografică a ei, reuşită ce coincidea cu debutul său pe ecran. „Eroina pe care am creat-o pe ecran este, de fapt, opera lui Ciulei. Pe platou, regizorul este totul. El modelează actorul şi-l ajută să găsească profilul personajului. Poate că Anthony Quinn nu mai are nevoie la ora asta de regizor. Dar a avut, cu siguranţă. Giulietta Masina, în schimb, e în întregime creaţia lui Fellini. Şi ce creaţie! Pentru mine, Roza este *un rol* şi consider că el a fost pus în valoare de regizor, cu toate că are numai patru secvenţe. Cred că, dacă filmul ar fi fost realizat de un alt regizor, rolul Rozei ar fi fost complet minimalizat. În film, în general, intrăm într-un angrenaj complicat, în care talentul pare a fi ultimul lucru care contează." Nu se poate să nu observi consecvenţa spuselor actriţei. Atât în ipostază de artistă de teatru, cât şi în cea de artistă de cinema, Gina Patrichi a crezut în menirea regizorului. A refuzat falsele vedetisme. Lor le-a preferat temeinicia lucrului bine gândit, cu migală făcut.

La vremea debutului în film al Ginei Patrichi, cinematografia românească trecea printr-o perioadă relativ fastă. Cum fiica preferată a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, Lica, nutrea ambiţii de actriţă de cinema, conducătorul din acea vreme al P.M.R. a decis şi

aprobat investiții consistente în cinematografie. Studiourile de la Buftea au fost modernizate. Succesorul lui Dej, Nicolae Ceaușescu, a fost și el preocupat de producția națională de filme, deloc dezinteresat, și nu de dragul artei, se înțelege, obsesia lui (mă rog, una dintre ele) fiind realizarea a ceea ce se chema „epopeea cinematografică națională". Începută în 1963 cu *Tudor* (regia: Lucian Bratu), film a cărui istorie e destul de lungă și de încurcată, căci producerea lui a început cu supervizarea unor consilieri sovietici, respectiva epopee va însuma până în 1989 următoarele producții: *Dacii* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1966, *Columna* (regia: Mircea Drăgan) în 1967, *Mihai Viteazul* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1971, *Nemuritorii* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1974, *Ștefan cel Mare* (regia: Mircea Drăgan) în 1975, *Cantemir* (regia: Gheorghe Vitanidis) în 1975, *Buzduganul cu trei peceți* (regia: Constantin Vaeni) în 1977, *Vlad Țepeș* (regia: Doru Năstase) în 1978, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (regia: Malvina Urșianu) în 1980, *Burebista* (regia: Gheorghe Vitanidis) în 1980, *Horea* (regia: Mircea Mureșan) în 1984 și *Mircea* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1989. Uneori, aceste filme erau gândite ca replici ale altor filme ce nu erau pe placul regimului de la București. Așa a fost cazul cu *Cantemir*, filmul din 1975 al lui Gheorghe Vitanidis, pe un scenariu de Mihnea Gheorghiu, gândit ca replică la un film intitulat *Dimitrie Cantemir*, turnat la Chișinău, în care domnitorul apărea exact așa cum îl înfățișase istoriografia românească până în 1960, adică rusificat (cf. Vlad Georgescu, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români*, Editura Humanitas, București, 1991). Alteori, așa după cum s-a întâmplat cu *Mircea*, filmul din 1989 al lui Sergiu Nicolaescu, astfel de pelicule erau transpunerea pe ecran a unor indicații ideologice rostite de Conducător la plenare, conferințe naționale ori congrese (cf. Adrian Cioroianu, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, Editura „Curtea Veche" & L'Agence Universitaire de la Francophonie, București, 2004). Astfel de filme erau gândite a fi parte a „sărbătorii fără sfârșit" cu care mai-marii comunismului românesc credeau că pot ascunde falimentul acestuia. Dar, după cum scria Vlad Georgescu (*op.cit.*), „sărbătorile sunt, de fapt, apologii, culturnicii își închipuie că tratamentul cu istoria poate stimula patriotismul toropit al maselor, fără să-și dea seama că, de fapt, îl amețesc mai tare. Istoria aniversativă devine istorie de parastas."

Spre cinstea ei, Gina Patrichi a jucat doar în două astfel de filme. Unul dintre ele avea mulți diezi pusi propagandei. E vorba despre *Nemuritorii*, filmul din 1974 al lui Sergiu Nicolaescu. Cel de-al doilea, *Burebista*, era regizat de Gheorghe Vitanidis. Pentru *Nemuritorii*, scenaristul Titus Popovici îi scrisese Ginei Patrichi un rol extrem de frumos. Era vorba despre o femeie care-și regăsește sensul existenței datorită dragostei și care apoi se prăbușește, când vede cum îi este ucis iubitul. Din păcate, rolul a fost mutilat de cenzură.

Burebista era expresia pe peliculă a tracismului care începuse să facă ravagii la București. O decizie din anul 1975 a Comitetului Central al P.C.R. a stabilit chiar și data înscăunării lui Burebista, așa încât să se poate sărbători aniversarea a 2050 de la respectivul eveniment chiar în anul 1980, când în Capitala României urma să aibă loc Congresul Internațional de Științe Istorice. Pentru partid, nu avea niciun fel de importanță că istoricii profesioniști se dovediseră neputincioși în stabilirea anului la care ajunsese la putere Burebista. Se vede treaba că nici pentru Gheorghe Vitanidis, regizorul care a executat comanda, sacrificând talentul unor mari actori, adevărul istoric nu avea prea multă importanță. Conta îndeplinirea „indicației".

La ordinul lui Nicolae Ceaușescu, „istoria invadează presa, programele de radio și televiziune, sălile de teatru, studiourile de film, librăriile, muzica ușoară, galeriile de artă. Fiecare moment al prezentului se raportează la trecut, i se înfig rădăcini în adâncul veacurilor, fiecare împlinire este prezentată împlinire finală a

unei lungi evoluții istorice, legitimitatea istorică devine o obsesie, așa cum nu știm să mai fi fost vreodată în trecutul acestui neam" (Vlad Georgescu, *op.cit.*).

Spuneam că *Pădurea spânzuraților*, filmul de debut al carierei de actriță de film a Ginei Patrichi, a avut o reală carieră cinematografică internațională. El a fost trimis în primăvara anului 1965 la Festivalul Internațional de Film de la Cannes, ediția a optsprezecea, iar din delegația românească a făcut parte și Gina Patrichi. A surprins un pic lungimea lui, neobișnuită pentru filmele înscrise în astfel de concursuri. Dar, în zilele imediat următoare proiecției, filmul regizat de Liviu Ciulei a avut parte de cronici elogioase. „În fața unui bloc atât de masiv, ești cuprins de respect. Te afli în prezența unei opere bogate, care se hrănește dintr-o sevă generoasă. Iar academismul realizării accentuează acest sentiment de bogăție și de gravitate", se scria în *Le Monde*. S-a folosit cuvântul *capodoperă*. *Nice-Matin* a scris că *Pădurea spânzuraților* este „un film excelent". Delegația României avea motive de optimism. În seara decernării premiilor, Liviu Ciulei primea din mâinile marii actrițe Olivia de Havilland, președinta juriului, Premiul pentru cea mai bună regie. În 2007, superbul, cutremurătorul film al lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* va depăși performanța din 1965 și va fi declarat cel mai bun film. Minunat arc peste timp.

Gina Patrichi nu a supralicitat niciodată valoarea rolurilor pe care le-a făcut în film. „De ce să vorbim despre roluri scrise pentru actori, atâta timp cât noi nu avem nici măcar multe roluri bine scrise?", nota ea undeva. Într-un interviu acordat Evei Sârbu și apărut în revista *Cinema*, Gina Patrichi devenea tranșantă: „Femeile din filmele noastre sunt, de cele mai multe ori, niște figurante." Întrebată care ar fi motivele crizei diagnosticate, Gina Patrichi răspundea cu sinceritate: „Nu știu... Poate e un timp al bărbaților, al științei, al războaielor, al afacerilor... Noi nu avem foarte mult loc în toate acestea. Ne-am emancipat, e drept, dar biologic nu putem fi egale. Noi îndeplinim și rolul vechi, acela de a fi mame, soții, de a fi un *vis-à-vis* agreabil." Ciudat. Ceea ce dezvolta actrița în interviul menționat va fi, la urma urmei, tema piesei *Interviu*, în care Gina Patrichi a fost magnifică.

Dintre rolurile pe care le-a jucat în filme, Gina Patrichi avea preferințe pentru Vetina, personajul din filmul *Dincolo de nisipuri*, regizat de Radu Gabrea și apărut pe ecrane în anul 1973. Sau pentru Hanna, rol interpretat în filmul *Trecătoarele iubiri* regizat de Malvina Urșianu și a cărui premieră a avut loc în anul 1974. Sanda Faur scria în *Almanahul „Cinema"* pregătit pentru anul 1975 următoarele: „Gina Patrichi trebuia să fie o Hanna care spală cu pedanterie igienică, cu bunăvoință marțială și cu șampon străin o veche strachină din pământ, din pământul țării în care Andrei, soțul ei, s-a întors pentru a rămâne pentru totdeauna. Hanna Ginei Patrichi trebuia să fie o femeie de afaceri care împletește, profitabil, călătoria nostalgică a soțului cu interesele ei sănătos comerciale, care știe când să zâmbească, cum să tacă și în ce anume fel să-și convingă partenerii, ea trebuie să fie partenera aleasă de arhitectul Andrei într-o societate de consum. Gina Patrichi a trecut dincolo de personajul scris pentru film, l-a luat de mână și l-a tras în lumea ei, în lumea simțurilor răvășitoare, a pasiunilor, a trăirilor totale. Tot ce era rece, calculat, înghețat în alcătuirea acestui personaj, tot ce era străin lumii lui Andrei, lumii lui de gânduri, de simțăminte, de iubire pentru pământul natal, tot sau aproape tot din ceea ce trebuia să ne țină departe de ea a fost mistuit de forța pasională a acestei actrițe. Vrem, nu vrem, a vrut sau nu filmul, noi am crezut în iubirea ei adevărată pentru Andrei, în neliniștea, în durerea cu care se desparte de el, cu care a acceptat să fie părăsită fără a ști de ce, sau poate presimțind totuși *de*

ce. La incandescența trăirilor Ginei Patrichi nu poate rezista nici personajul cel mai bine gândit în paginile scenariului, el trebuie să ridice brațele și să se predea, el trebuie să-i accepte voința. Și nu face rău: adevărul e aproape întotdeauna de partea marii arte a Ginei Patrichi. S-a văzut lucrul acesta, fără tăgadă, și în *Trecătoarele iubiri*."

De fapt, Malvina Urșianu scrisese rolul special pentru Gina Patrichi. Iar, ca să cităm din nou din *Almanahul „Cinema"*, „Gina Patrichi vine spre noi cu un chip răvășit, sublim răvășit de toate furtunile neștiutelor mări, o face nu pentru a ne spori tristețea, ci pentru a ne convinge că totul poate fi luat de la capăt. Chiar și prăbușirea dezrădăcinatei artiste din *Rătăcire* (film regizat de Alexandru Tatos și apărut pe ecrane în anul 1978 – *nota n., M.M.*), povestită pe muchie de disperare și de ultimă resursă a zâmbetului, nu poate alunga ideea speranței."

În cartea *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu* (*ed.cit.*), regizoarea povestește că *Trecătoarele iubiri* a fost intens cenzurat. S-a pus întrebarea de ce revine Andrei în țară să moară: „Ce suntem noi, cimitir de elefanți? Să se ducă să moară în lume, acolo unde a plecat." Or, asta dădea peste cap însăși ideea filmului. Critica a susținut filmul, scriind că dorul de țară e singura iubire netrecătoare.

Încă și mai puternic cenzurat a fost *Probă de microfon*, filmul din anul 1980 al lui Mircea Daneliuc, regizor pe care Gina Patrichi l-a apreciat deopotrivă pentru calitățile sale de artist, nedispus să-și negocieze talentul, dar și pentru cele de Om. Gina Patrichi avea să dovedească în acest film că știe că altele sunt legile filmului decât cele ale teatrului și că are posibilitatea de a nu se repeta. Că ceea ce a făcut pe scenă în *Interviu* nu se mai putea, nu trebuia făcut pe peliculă în *Probă de microfon*.

Convingerea fermă a actriței de cinema Gina Patrichi a fost că filmul românesc „trebuie scos din producția *de serie* și îndreptat *spre opera artistică*". Avea dreptate.

Spuneam la începutul acestui capitol că filmul i-a rămas dator actriței. În pofida faptului că actrița a făcut tot ceea ce a depins de ea să facă din el exact ceea ce ea însăși numea *operă artistică*. Acestea au fost timpurile. Acesta a fost destinul. Sigur e un singur lucru. Cinematografia românească *a trecut pe lângă o actriță excepțională*. Pe lângă cea care putea fi o Anna Magnani a României. Sau, cum s-a spus adesea, o Jeanne Moreau. Ori, cum se zicea imediat după venirea ei de la Galați, „o Annie Girardot". Sau, cum se imagina ea, „o Julie Christie". A fost, pur și simplu: Gina Patrichi.

Revin la articolul lui Mihai Fulger, la „standardele noului realism", dar, mai cu seamă, la cartea Magdei Mihăilescu. Acolo, la un moment dat, Malvina Urșianu povestește că i-a fost dat să revadă studiourile de la Buftea. Revăzută după zece ani, „Buftea... era strălucitoare, pusă la punct ca o fată de măritat. Fără patină, fără urma fostelor vieți care i-au creat și populat existența. Pe platourile pe unde își purtaseră pașii Lăpușneanu, adică Motoi, sau Silvia Popovici, György Kovács, Cornel Coman, *Gina Patrichi* (*subl. n., M.M.*), Alexandru Întorsureanu, Girardi, Fischer, călca acum o lume străină de mine și de cinematografia care fusese, cândva, sensul existenței noastre. Pe două dintre aleile în care filmasem, odată, finalul de la *Serata* și pe care mă plimbam, uneori, când eram prea obosită, am văzut scrise numele a două mari actrițe, Leopoldina Bălănuță și Gina Patrichi."

Eu sunt gata să pariez că, dacă viața ar fi vrut altfel, dacă Gina Patrichi ar fi prins „noul val" din cinematografia românească și „standardele noului realism", n-ar fi avut nicio dificultate să i se adapteze. Gina Patrichi putea juca orice. Iar când juca în film era actriță de film, nu actriță de teatru. Lucru rar, s-o recunoaștem! Deloc la îndemâna oricui.

VIII. Acord final

„Ce plăcut ar fi să fii mort, dacă morții și-ar petrece timpul bântuind locurile pe care le-au iubit în viață și și-ar retrăi trecutul iubit – dacă moartea ar fi o lungă zăbavă printre plăcerile amintirii! Dacă spiritul fără trup ar uita toate durerile existenței și nu și-ar aminti decât fericirea!... Cât de fericit voi fi dacă asta înseamnă moarte – să retrăiești la nesfârșit toate bucuriile începuturilor!"

Am citit aceste rânduri în *Jurnalul unui om dezamăgit*, carte de o frumusețe stranie, apărută în anul 2008 la Editura Humanitas, în traducerea Ancăi Bărbulescu. Cartea e jurnalul lui W.N.P. Barbellion, pseudonimul unui tânăr englez al cărui nume real era Bruce Frederick Cummings și care a aflat în 1915 că suferă de scleroză în plăci, boală cu deznodământ fatal. Deși respectivul jurnal a fost tipărit doar acum, în anul 2008, pentru prima oară în limba română, el a fost cunoscut și admirat de intelectualii români din perioada interbelică. Printre ei s-au aflat Emil Cioran sau Jeni Acterian. În jurnalul său, aceasta din urmă face câteva referiri la cartea lui W.N.P. Barbellion și socotește că existența sa e oarecum asemănătoare celei trăite de tânărul englez.

Numai că moartea nu înseamnă nicidecum „să retrăiești la nesfârșit toate bucuriile începuturilor". Gina Patrichi știa asta și, pe toată durata chinuitoarei perioade cât a durat suferința sa, a dorit ca *moarte* să fie un cuvânt exclus din vocabularul celor din jurul ei. După mărturia maestrului Victor Anagnoste, soțul actriței, păstrată în arhiva Televiziunii Române, căci e parte a unei emisiuni semnată de Lucia Hossu-Longin, în calitate de realizator, și de Doina Teodoru, redactor, rostirea cuvântului *moarte* a fost interzisă în casa de pe strada Orlando tot timpul cât Gina Patrichi s-a luptat cu moartea, în spitale ori în locuința proprie.

Găsesc în cartea respectivă un alt pasaj, care cred că se potrivește perfect cu gândirea actriței din acele zile și luni grele de suferință: „Viața mea s-a despovărat mult, căci nu-mi pare rău că sunt un microorganism – îmi ajunge onoarea de

a face parte din univers, un univers atât de mare, un cadru atât de măreț. Nimic nu-mi poate smulge onoarea aceasta. Nimic nu poate schimba faptul că *am trăit, am fost eu*, chiar dacă pentru atât de scurt timp."

„Onoarea de a face parte din univers... am trăit... am fost eu." Sunt cuvinte care cu îndreptățire puteau fi rostite oricând de Gina Patrichi. Dar iată care a fost prețul plătit pentru onoarea de face parte din univers, de a trăi, de a fi ea însăși, așa cum îl rezuma însăși Gina Patrichi într-un interviu acordat televiziunii, mai precis Luciei Hossu-Longin.

„...Vreți să știți cum privesc viața mea interioară de vedetă?

Ei bine, vorbind despre vedete și strălucirea lor, trebuie să vă spun că și ele pot fi învinse de oameni, dar sunt mulțumite că au învins artiștii. Poate chiar ca o răsplată! Și, odată stabilit acest lucru, constatăm că strălucirea lor se termină în clipa în care ultimul reflector s-a stins. De atunci începe viața lor de oameni învinși. Eu sunt fericită c-am învins ca artistă, chiar dacă vi se pare că nu sunt modestă deloc, iar strălucirea pe care am dobândit-o o las pe scenă, în brațele personajelor mele. Este în întregime a lor! Parafrazând titlul unei piese în care am jucat, pot spune că «privesc înapoi cu mândrie».

...Vreți să știți care este rețeta care mi-a dat atâta dragoste de viață și m-a ajutat să înving de multe ori piedici peste care alții n-ar fi reușit să le treacă?

Umorul cred că a fost rețeta mea. Umorul, care nu m-a părăsit nici în perioada de dezastru comunist, nici după. Luam totul așa cum era și priveam în partea cealaltă.

...Vreți să știți care este deviza mea în viață?

Am mai amintit-o și cu altă ocazii: Singurul lucru care contează în relațiile dintre oameni este sinceritatea. *Restul e pierdere de vreme, și eu nu am timp de pierdut. Ziua mea este plină de dimineața până seara și aproape toată e consacrată artei mele. Am făcut tot ce puteam face pentru teatru, neglijând tot ce puteam neglija pentru viața mea personală.*

...Vreți să știți care a fost mantia pe care am îndrăgit-o cel mai mult pe scenă?

Este rochia personajului Mița Baston din D-ale carnavalului. *Purtam un costum caraghios și ridicol, special creat pentru a-mi evidenția niște forme pline pe corp, dar care mă ajuta să joc foarte serios. Spectacolul a fost un succes imens, o întâlnire fericită cu câțiva artiști străluciți.*

...Vreți să știți care este replica ce mi-a rămas întipărită cel mai bine în memorie?

Am să vă reamintesc cuvintele cu care încheiam Jocul de-a vacanța: «Poate că nici eu n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești... Poate că, într-adevăr, totul n-a fost decât o părere, o glumă, un joc.»"

„Am făcut tot ce puteam pentru teatru", spune Gina Patrichi în vorbele citate mai sus. A fost felul ei de a mulțumi, de a plăti *onoarea de a face parte din univers*. A fost felul ei de a trăi, de a fi ea însăși. Și – cine știe? – poate că personajele pe care Gina Patrichi le-a interpretat la Teatrul din Galați, pe magnifica scenă de la „Bulandra", la radio, la televiziune, în film își petrec timpul bântuind locurile pe care actrița le-a iubit în viață, zăbovind printre plăcerile amintirii.

Actrița nu putea să părăsească această lume înainte de a-și lua „la revedere" de la public, de la colegii de breaslă. A făcut-o în ultimul său spectacol, desfășurat în seara de 31 ianuarie 1994, atunci când, pe scena Teatrului „Odeon", care în vremea tinereții ei găzduia Teatrul Național, i s-a decernat de către Uniunea Teatrală din România (UNITER) Premiul de excelență.

În acel an, am văzut Gala nu din sală, ci la televizor. Aveam încă, pe vremea aceea, un televizor alb-negru. E în specificul acestui tip de receptoare să ascundă mai bine defectele feței, prețul vârstei, însemnele suferinței. Pe scenă, se afla președintele Uniunii, actorul Ion Caramitru. Și-a făcut apoi apariția directorul Teatrului Național din Londra, Richard Eyre, cel care, dacă viața, dacă moartea ar fi vrut altfel, ar fi trebuit să vină la București în anul 1993, spre a monta *Hamlet* cu Gina Patrichi în rolul Gertrudei. Richard Eyre a spus:

„Când am venit pentru prima oară la București, în anul 1971, am văzut un spectacol. Nu-mi mai amintesc cum se numea acel spectacol. Am remarcat însă în acel spectacol jocul unei actrițe. Era inteligentă și generoasă. Era atrăgătoare și tragică, amintindu-mi de Jeanne Moreau. Era emoționantă și jovială, amintindu-mi de Judy Dauch. De fapt, era, ca toți marii artiști, ea însăși. Era Gina Patrichi."

Sala, plină-ochi, a început să aplaude frenetic. Părea că aplauzele nu se mai opreau. Gina Patrichi a urcat pe scenă, ținuta îi era dreaptă, impecabilă. Părea că totul e în regulă. Televizorul meu alb-negru mă înșela și nu mă lăsa să văd însemnele suferinței pe fața artistei. Am revăzut recent secvențe din Gala din luna ianuarie a anului 1994. Și mi-am dat seama cât efort a trebuit să depună actrița pentru a avea această ultimă apariție în fața breslei, a spectatorilor. A început să vorbească. Primele cuvinte le-a rostit aparent fără probleme. Încă vorbea actrița. Apoi a înecat-o emoția. Actrița a lăsat loc deodată omului. Un om ce nu se lăsa înfrânt cu niciun preț. Cei din sală o încurajau. Așa încât Gina Patrichi a izbutit să spună:

„Vreau să ne gândim împreună la ceva vesel, pentru că altminteri mi-e teamă că o să plâng. Și, vă mărturisesc, eu nu iubesc lacrima pe scenă.

Trebuie să recunoașteți că sunt un om cu noroc.

Este un mare noroc pentru mine să pot avea în fața un asemenea auditoriu, o sală plină-ochi, pentru care aș fi invidiată de orice actor al lumii.

Este un mare noroc pentru mine că am putut apărea în fața dumneavoastră, în fața atâtor actori prezenți în sală, dintre care foarte mulți ar merita unul dintre premiile oferite. Dar sunt sigură că va veni ziua în care le vor lua.

Este un mare noroc pentru mine de a fi apreciată de un juriu pe care nu l-am visat niciodată, format din mari personalități ale vieții noastre culturale.

Cum să nu-mi tremure genunchii când mă bucur de prețuirea dumneavoastră, a tuturor, a acestui important om de cultură care este Ion Caramitru și de prezența lui Richard Eyre, unul dintre cei mai de seamă oameni de teatru din Anglia?

Mă pregăteam să vă recit un poem de Shakespeare, dar nu mai am putere. Am să vă spun numai câteva cuvinte din monologul lui Prospero, pline de înțeles:

«Noi suntem plămada din care sunt făcute visele. Și scurta noastră viață o întregește un somn.»"

În luna septembrie a anului 2008, am întâlnit-o la un festival de teatru de la Brăila pe marea regizoare Cătălina Buzoianu, sub îndrumarea căreia Gina Patrichi a realizat trei mari roluri ale carierei sale: cele din spectacolele cu piesele *Hedda Gabler*, *Interviu* și *Dimineață pierdută*. Am vorbit îndelung, până târziu în noapte, despre actrița pe care Cătălina Buzoianu a prețuit-o enorm. Mi-a spus că tocmai pregătește la Teatrul Mic o nouă premieră, cu piesa *Furtuna*. Că adesea, în timpul repetițiilor, le vorbește actorilor despre Gina Patrichi, amintirii căreia dorește, de altfel, să îi dedice spectacolul. Și aceasta fiindcă ea, o regizoare cu un palmares impresionant, a înțeles esența *Furtunii* în seara aceea în care, de pe scena de la „Odeon", Gina Patrichi își lua bun rămas de la cei ce au iubit-o slujindu-se de cuvintele lui Prospero. Am rugat-o pe Cătălina Buzoianu să împărtășească o parte dintre gândurile sale cititorilor acestei cărți.

„Suntem făcuţi din substanţa viselor, iar mărunta noastră viaţă este înconjurată de somn. *Am în faţa ochilor o altă traducere decât cea pe care am ascultat-o la televizor, într-o seară devastatoare. Atunci, o făptură fragilă, incandescentă, halucinantă, spunea aceste cuvinte. Le-am perceput pentru prima oară ca pe o revelaţie. Pentru că fiinţa aceea încă din lumea noastră, dar nu pentru mult timp, ştia bine ce spunea.*

Cred că nu am mai văzut niciodată spectacolul acesta, şi nu era un spectacol, când personajul acesta, care nu mai era un personaj, era un om, doar atât, ne împărtăşea un adevăr esenţial. Era o altă traducere, dar înţelesul cuvintelor, limpede, sub o lumină orbitoare, se transmite ca o undă de şoc.

Priveam Gala UNITER *care o premia pe Gina Patrichi pentru toată cariera. Pentru toată viaţa, se putea spune. Îi mai rămăsese foarte puţin din mărunta viaţă, până la marele somn. Eram obişnuită cu vorbele de duh ale Ginei, cu umorul ei coroziv şi cu sentinţele ei irevocabile, pe care le emitea ca şi cum cineva i-ar fi dictat din altă sferă o învăţătură ezoterică, implacabilă.*

Odată eram foarte nenorocită şi plângeam. A trecut pe lângă mine şi mi-a spus: Pleurette, nu uita că viaţa este a învingătorilor. *Şi a plecat. Învingătoare pentru că a înţeles. Până la ultima gură de aer din rezerva din spital – mi-au povestit cei prezenţi – a încercat să facă suportabilă despărţirea cu hazul ei inevitabil. Acum, când meditez asupra textului atât de cunoscut, încerc să înţeleg ce înseamnă vorbele:* Actorii noştri au fost doar spirite, s-au topit în mare, în aerul subţire, asemenea ţeserii imateriale a unei iluzii. Şi voi toţi, care sunteţi aici, vă veţi topi aşa cum a pălit acest cortegiu de umbre.

Îmi aduc aminte cum a urcat, ea, Gina, treptele scenei. Cu dificultate, pentru că spunea, o cum durea un picior. Şi cum se confesa, oarecum uimită că joacă un rol pe care nu şi-l imaginase în palmaresul ei. Un rol pe care nu l-am văzut interpretat mai bine în panoplia universală a interpreţilor. Erau străluciţi, jucau bine teatru, un pariu de carieră, ar fi spus Bergman. Saltimbanci în condiţia de a depăşi propriile performanţe. Aş fi putut juca Ariel, poate, – *a spus Gina* – dar Prospero?

La fiecare repetiţie ştiu că acest spectacol cu Furtuna *îi e dedicat. Îmi amintesc sfaturile ei profesionale în repetiţii:* dragă Dodo, *lui Victor*, dragă Tavi, *lui Octav*, dragă Pompo, *Irinei. Împreună ţeseau iluzia imaterială. Iar ea, Ariel eliberat, se topea, s-a topit în aer. Un spirit într-un cortegiu de umbre.*

Cătălina Buzoianu

Septembrie 2008

Şi prietena ei, actriţa Emilia Dobrin, ne-a făcut părtaş la câteva clipe petrecute împreună:

M-aţi rugat să scriu despre GINA, o întâmplare, un fapt divers.
Nu pot încă să scriu despre Gina un fapt divers.
Plecarea ei a produs în mine – şi nu numai – un fel de cutremur.
Au rămas în urma ei mormane de trăiri, de sensibilităţi, de lucruri, de tandreţuri, de supărări, de dantele, de hohote de rîs, de deşteptăciuni, de nemaivăzute... toate într-o „devălmăşie" – cuvânt drag Ginei.
Nu prea vreau să scot ceva alături.
Mă uit prin „devălmăşie" şi zăresc cum ne-am cunoscut.
O petrecere a Boruzeştilor. Sunt insărcinată, nu stiu ce să fac, pentru că nu sunt încă căsătorită. La plecare, Gina, fără nici o introducere, îmi spune, numai mie:

„Cel mai preţios lucru pe care poate să îl facă o femeie, este să nască un copil."
Nu vreau să scormonesc, să scot toată seara la iveală. Acum îmi ajunge atât.
Teatru... roluri minunate... fericire...
Mai găsesc o seară, din nenumăratele zile şi nopţi, în care, după un spectacol, sau poate după un film sau o întâmplare, stam până în zori şi despicam existenţa în fel şi chip, până când mă durea capul din cauza ochilor ei. Schimbam locul ca să nu mai fiu chiar în faţa privirii ei
Ochii, ochii ei îmi apar în memorie.
Cu ochii ei găsesc şi lacrimile ei, din prea multă iubire.
Iubire, multă iubire.
Multe hohote de râs.
Oana... Bizu...
Zile de vacanţă tremurate noaptea în balconaşul camerei de hotel, privind marea şi şoptind lucruri îndrăzneţe.
„Mă fascinează marea, mă uluieşte."
Părerea mea este că e îndrăgostită de ea.
Pe culoarul hotelului, ca să nu deranjăm somnul familiei, ne tăvălim pe jos de râs în hohote înfundate şi cu lacrimi şiroaie.
Dragoste de viaţă...
„Slăbiciunea femeii... tăria ei" – i-auzi! şi râdem.
„Femeia poate să facă – din orice – cu iubirea ei şi din iubire, pom de Crăciun, vara". Şic! Râsu-plânsu.
Găsesc o frântură din zilele de dinainte de... după ziua ei, la care ne-a primit elegantă şi cu eleganţă.
O găsesc în faţa oglinzii, probând nişte lucruri pe care le primise cadou, pe vechile ei forme. Voia să le refacă. Încerc să o ajut, bâjbâind mai mult cu degetele pe ea, de teamă să nu se sfărâme. Nu-i place neputinţa mea de a-mi stăpâni emoţia.
„Stai deoparte dacă nu eşti în stare"
Duelând o viaţă cu inteligenţa, găsea întelesul trăirilor ei şi asta o făcea puternică.
Două ore mai târziu,vorbim despre una, alta, mai mult de teatru şi, tuşind uşor, rosteşte simplu:
„Cred că e gata!"
Pink, căţelul, tare trist...
Aceeaşi zi, noaptea târziu.
Pe undeva, prin devălmăşie:
„Viaţa e mişcare" şi râd molipsită de pofta ei de viaţă.
ZIUA ACEEA, NOAPTEA TÂRZIU...
Patul de spital,după atâtea şi atâtea clipe de viaţă, trăite năvalnic.
Patul de spital, cu milioane de clipe de nemişcare.
Deschide ochii.
Eu, proasta de mine, spun o „minciunică".
Zâmbeşte, pentru că ştie.
Zâmbeşte şi face uşor gestul ei cu palma, pe care o îndoaie uşor.
De regulă, asta făcea când considera ceva terminat.
Însemna:
„nu-i nimic"...
„treacă de la mine"...
„ei!... a fost".

Emilia Dobrin

Septembrie 2008

La 18 martie 1994, la doar zece zile după ce împlinise cincizeci şi opt de ani, viaţa Ginei Patrichi a început să fie întregită de somn.

Revista *Teatrul azi* publica în numărul 4–5–6 din 1995 un necrolog semnat de Ionuţ Niculescu. Iată-l:

„Am stat lângă ea la spectacolul Dimineaţă pierdută, *când, după prima operaţie care-i impusese repaus vocal, Leopoldina Bălănuţă o înlocuise în rolul Ivonei. Era un rol foarte greu, pe care nu-l repetase niciodată: acela de spectator al propriei posterităţi, care avea alt chip şi alte intonaţii decât cele la care ea muncise cu atâta abnegaţie timp de un an de zile. Era un rol pe care l-a interpretat cu eleganţa şi precizia care o caracterizau în tot ce făcea. Pentru că Gina Patrichi a fost elegantă şi când juca în picioarele goale Miţa Baston în neuitatul* D-ale caranavalului, *montat de Lucian Pintilie. Era eleganţa creată de patima covârşitoare cu care căuta adevărul, adevărul care se potriveşte expresiv pe scenă.* «Pe la douăzeci de ani, eram eu însămi, mi se părea că nimic nu e mai important pentru mine decât să joci teatru, să te arăţi. Jucam cu o dezinvoltură nebună, fără să elaborez, aveam sensibilitate şi temperament şi mi se părea că am totul. Dar actorul este o construcţie, o construcţie deliberată», *explica ea odată. Construcţia asta se desăvârşea odată cu rolurile multe, din păcate prea puţin importante: a jucat Shakespeare târziu, dar cu câtă strălucire – şi, tânjind în secret după partiturile consacrate, a înnobilat, dându-le un sens superior, melodrame pe care le reechilibra în folosul adevărului, trecând în subsidiar lacrimile autopătimirii.*

Avea un fel foarte bărbătesc de a-şi concepe feminitatea, care a fost tema ei principală ca actriţă şi ca om. O feminitate inteligentă, însetată de reciprocitate, de acele sentimente care să corespundă tensiunii pe care o impunea, refuzând tot ce era călduţ, mediocru, suficient.

„Pentru mine, scena nu este viaţă, sunt două lucruri diferite. Adevărurile de pe scenă sunt adevăruri de viaţă la puterea *n*. Mulţi actori joacă adevărurile neînsemnate şi banale direct, firesc, neinteresaţi de acel mare adevăr, de lucrul acela neobişnuit pe care în viaţă nu-l trăieşti, de fapt, niciodată. Am orgoliul meseriei mele: trimit unele momente până la paroxism, până la stările pe care făpturile echilibrate le trăiesc doar în vis."

Felul cum stăpânea aceste momente de paroxism a constituit probabil marca ei unică, sursa neobişnuitei ei autorităţi pe care i-o recunoşteau şi cei care n-o iubeau. Prezenţa Ginei Patrichi introducea ordine pe scenă şi în viaţă, aşa cum strălucirea pietrelor preţioase ridiculizează gablonţurile.

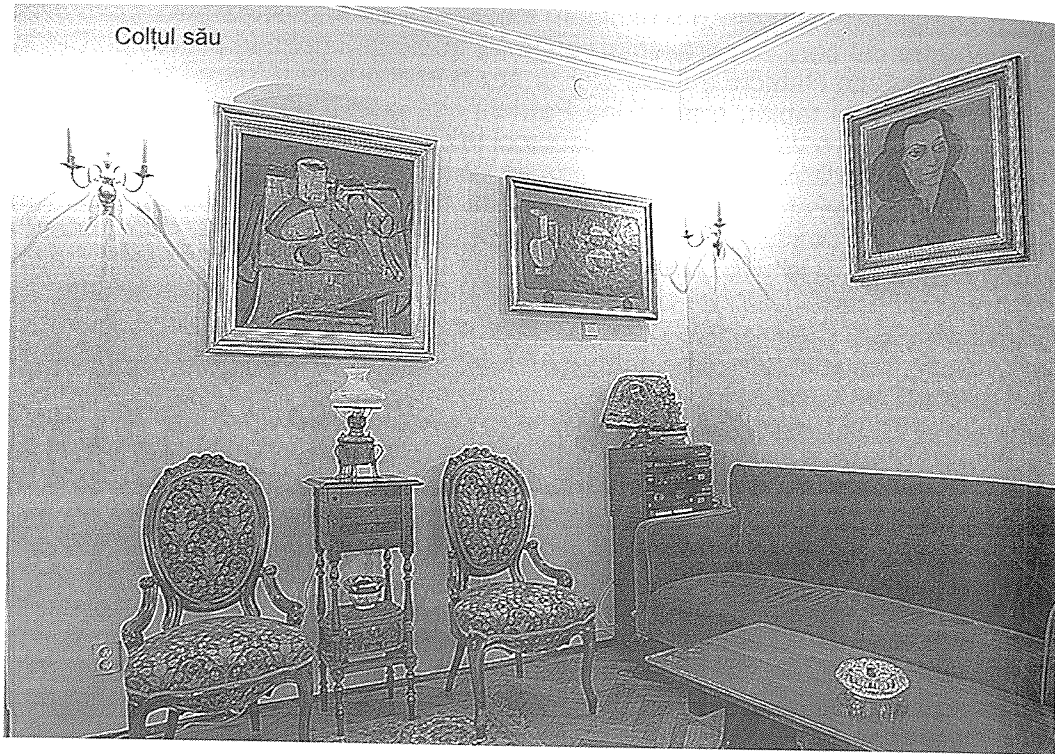
A jucat mult şi ar fi meritat să joace şi mai mult. Ceea ce ar fi putut ea să fie o să facă alte actriţe. Aşa e regula, şi Gina Patrichi şi-a însuşit-o în ultimii ani, fără revolte patetice şi inutile. Demnitatea cu care şi-a purtat destinul provoca invidia oamenilor sănătoşi. Piesa în care persoana Gina Patrichi – sinceră, vitală, feminină, talentată – juca rolul actriţei Gina Patrichi."

La începutul lunii iulie a anului 2008, am avut privilegiul de a purta o lungă discuţie cu avocatul Victor Anagnoste, soţul Ginei Patrichi. Am stat de vorbă în biroul Domniei Sale. La un moment dat, domnul Anagnoste m-a invitat într-o altă încăpere. Pe o masă, pe latura din dreapta a odăii, se afla trofeul UNITER, primit de Gina Patrichi în ianuarie 1994. Pe peretele din faţa mea, două tablouri. Primul o reprezintă pe Gina Patrichi, cel de-al doilea pe fiica ei şi a domnului Anagnoste,

Oana. Maestrul mi-a spus că ambele au fost făcute de Alin Gheorghiu. Cu o diferenţă. Pentru cel care o reprezenta pe Oana, aceasta îi pozase pictorului. Cel în care apărea Gina Patrichi e tulburător şi are o istorie tulburătoare. Actriţa nu i-a pozat artistului. În tablou era o Gina Patrichi aşa cum îi apăruse ea imaginaţiei artistului, după ce o văzuse într-un spectacol la care Alin Gheorghiu fusese de mai multe ori. Domnul Anagnoste îmi spunea că, atunci când Alin Gheorghiu le-a adus tabloul, atât Gina Patrichi, cât şi domnia sa au fost şocaţi. Li se părea că nu era, că nu putea fi Gina Patrichi. Gina Patrichi era o femeie de o frumuseţe aparte. În tablou era altfel. Şi totuşi, când boala a început să-şi facă simţită prezenţa, asemănarea dintre Gina Patrichi, cea din tablou, şi Gina Patrichi, cea care se străduia ca viaţa din casa de pe strada Orlando să fie cât mai firească cu putinţă, devenea din ce în ce mai izbitoare. O viziune a unui artist plastic care ar fi fost bine să nu se fi materializat niciodată!

„Poate că nici n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citeşti..." Nu, nu e aşa! Căci acea fată, acea femeie, acea actriţă ne-a dăruit pe scenă, la radio, la televiziune, în film nenumărate bucurii, pentru asta cheltuind tot ce a fost mai real, mai autentic din fiinţa ei. De abia apoi a inspirat o carte. *Carte cu Gina Patrichi.* Gina Patrichi: actriţa de pe scenă, de la radio, de la televiziune, din filme. *Gina Patrichi: Actriţa dintr-o carte.*

Cortină


Colțul său


Familia sa, 1992

EA



Gina Patrichi, portret de Alin Gheorghiu



Oana Anagnoste, portret de Alin Gheorghiu

TEATROGRAFIE

Teatrul de Stat din Galați **Stagiunea 1956–1957**

Nota zero la purtare de Octavian Sava și Virgil Stoenescu
Regia artistică: Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Mihai Tofan; **cu:** Ștefan Bănică, Călin Botez, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Sabin Făgărășanu, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Veronica Teodora Irasog, Mihai Pălădescu, Gheorghe Popa Mija, Florin Predună, Sebastian Radovici, Leni Ștefănescu; **rolul:** *Mariana Pleșoianu*; **data premierei:** 21 octombrie 1956

D-ale carnavalului de Ion Luca Caragiale
Regia: Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Ștefan Hablinschi; **cu:** Ștefan Bănică, Călin Botez, Ricardo Colberti, Dimitrie Dunea, Nicolae Ifrim, Coca Merize, Mihai Pălădescu, Liana Sacerdoțeanu; **rolul:** *Mița Baston*; **data premierei:** 24 februarie 1957

Don Gil de Ciorap Verde de Tirso de Molina
Regia: Crin Teodorescu; **scenografia:** Mircea Marosin; **coregrafia:** Emeric Tus; **cu:** Ștefan Bănică, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Dimitrie Dunea, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună, Sebastian Radovici; **rolul:** *Dona Clara*; **data premierei:** 22 iunie 1957

Gaițele de Alexandru Kirițescu
Regia artistică: Virgil Sacerdoțeanu; **scenografia:** Ștefan Hablinski; **alături de:** Marilena Bodescu, Mirela Frunzetti, Ileana Focșa, Marcela Stoica, Tanți Romée, Coca Merize, Dora Stoenescu, Veronica Teodora Irasog, I. Anghelescu-Moreni, Constantin Vurtejanu, Ion Focșa; **rolul:** *Wanda Serafim* (preluare de rol: premiera în stagiunea anterioară)

Teatrul de Stat din Galați **Stagiunea 1957–1958**

Mormolocul de Constantin Sincu și Vasile Nițulescu
Regia artistică: Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Valeriu Moisescu și Ion Prahase; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Marilena Bodescu, Leonard B. Calea, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea; Veronica Teodora Irasog, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună, Marcela Șoimu, Leni Ștefănescu; **rolul:** *Margareta Tudorașcu*; **data premierei:** 15 septembrie 1957

Gâlcevile din Chioggia de Carlo Goldoni
Regia artistică: Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Marga Bogdan Ene; **alături de:** Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Mihai Pălădescu, Alla Tăutu, Lavinia Teculescu, Constantin Vurtejan, Corneliu Zdrehuș; **rolul:** *Lucietta*; **data premierei:** 12 decembrie 1957

Harap-Alb de George Vasilescu după Ion Creangă
Regia: Corneliu Zdrehuș; **scenografia:** Marga Bogdan-Ene; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Septimiu Pop, Șerban Bogdan, Viorel Popescu, Lavinia Teculescu, Ileana Focșa, Constantin Vurtejan, Ion Lazu, Alexandru Năstase, Grigore Chirițescu, Veronica Teodora Irasog, Henriette Negrea, Florin Predună, Leonard Calea, G. Spânoche, P. Dimitriu, Alla Tăutu, Mihai Pălădescu, Constantin Anghelovici, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Corneliu Zdrehuș, Mihai Echert; **rolul:** figurație specială; **data premierei:** 18 aprilie 1958

Titanic Vals de Tudor Mușatescu
Regia și scenografia: Valeriu Moisescu; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Grigore Chirițescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Tanți Romée, Leni Ștefănescu, Alla Tăutu, Constantin Vurtejan; **rolul:** *Gena*; **data premierei:** 12 iulie 1958

Furtuna de Aleksandr Nikolaevici Ostrovski
Regia artistică: Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Mihai Tofan; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Leonard B. Calea, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Mihai Pălădescu, Tanți Romée, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Dora Stoenescu, Alla Tăutu; **rolul:** *Varvara*; **data premierei:** 29 iulie 1958

Teatrul de Stat din Galați **Stagiunea 1958–1959**

Mireasa desculță de Sütő András și Hajdu Zoltán
Regia artistică: Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Wilke Adalbert; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chirițescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Mirela Frunzetti, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Mihai Pălădescu, Gina Patrichi, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Florin Predună, Tanți Romée, Liana Sacerdoțeanu,

Bogdan Şerban, Marcela Şoimu, Gheorghe Spirache, Dora Stoenescu, Constantin Vurtejanu; **rolul:** *Juliska*; **data premierei:** 15 septembrie 1958

În căutarea fericirii de Viktor Rozov
Regia: Ariana Kunner; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Teculescu, Septimiu Pop, Bogdan Şerban, Mihai Pălădescu, Marcela Stoica, Grigore Chiriţescu, Dimitrie Dunea, Coca Merize, Nicoleta Oancea, Viorel Popescu, Veronica Teodora Irasog, Leni Ştefănescu; **rolul:** *Tatiana*; **data premierei:** 20 noiembrie 1958

Hangiţa de Carlo Goldoni
Regia: Corneliu Zdrehuş; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Şerban Bogdan, Constantin Vurtejanu, Ion Lazu, Dora Stoenescu, Mirela Frunzetti, Constantin Coşa, Alexandru Năstase; **rolul:** *Mirandolina*; **data premierei:** 21 decembrie 1958

Nora de Henrik Ibsen
Regia: Ariana Kunner Stoica; **decoruri şi costume:** Adalbert Wilke; **coregrafia:** Marieta Ionescu Mihail; **cu:** Florinel Armencea, Panait Dumitriu, Cornel Dumitru, Aurel Gheorghiu, Coca Merize, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Rodica Pistol, Septimiu Pop, Leni Ştefănescu, Lavinia Teculescu; **rolul:** *Nora*; **data premierei:** 20 ianuarie 1959

Speranţa de Herman Heijermans
Regia: Corneliu Zdrehuş; **decoruri şi costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Constantin Coşa, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Mirela Frunzetti, Tedora Veronica Irasog, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Tanţi Romée, Bogdan Şerban, Marcela Şoimu, Gheorghe Spirache, Leni Ştefănescu, Alla Tăutu, Dora Vurtejanu; **rolul:** *Roza*; **data premierei:** 20 aprilie 1959

Vicleniile lui Scapin de Molière
Regia: Valeriu Moisescu; **decoruri şi costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Grigore Chiriţescu, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu; **rolul:** *Zerbinette*; **data premierei:** 16 iunie 1959

Teatrul de Stat din Galaţi — Stagiunea 1959–1960

Oraşul visurilor noastre de Aleksei Arbuzov
Regia: Ion S. Bologa; **decoruri şi costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Anghelescu, Leonard B. Calea, Constantin Coşa, Dumitru Fedoreac, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Dora Stoenescu, Alla Tăutu; **rolul:** *Niura*; **data premierei:** 7 noiembrie 1959

Micuţa Dorrit – dramatizare de Al. Bruckenstein după Charles Dickens
Regia: Ariana Kunner Stoica; **scenografia:** Ovidiu Moşinschi; **cu:** Constantin Anghelovici, Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Constantin Coşa, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Aurel Gheorghiu, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu, Florin Predună, Tanţi Romée, Bogdan Şerban, Sică Stănescu, Leni Ştefănescu, Alla Tăutu, Eugen Todoran; **rolul:** *Fany*; **data premierei:** 4 decembrie 1959

Lângă Poarta Brandenburg de Erich Maria Remarque
Regia: Ion Bologa; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Ion Lazu, Coca Merize, Henriette Negrea, Boris Olinescu, Florin Predună, Bogdan Şerban; **rolul:** *Anna Walter*; **data premierei:** 9 mai 1960

Teatrul de Stat din Galaţi — Stagiunea 1960–1961

Ecaterina Teodoroiu de Nicolae Tăutu
Regia: Ion S. Bologa; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Constantin Coşa, Victoria Dinu, Mirela Frunzetti, Costel Gherman, Radu Jipa, Ovidiu Moşinschi, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Geo Săbăreanu, Constantin Săsăreanu, Bogdan Şerban, Sică Stănescu, Dora Stoenescu, Alla Tăutu, Constantin Vurtejanu, Cristina Zdrehuş; **rolul:** *Alice Moruzi*; **data premierei:** 17 septembrie 1960

Siciliana de Aurel Baranga
Regia: Eugen Dovides; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Stela Adamovici, Damian Bozianu, Elena Chelefa, Mirela Frunzetti, Coca Merize, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu, Constantin Săsăreanu; Dora Stoenescu, Constantin Vurtejanu; **rolul:** *Fifi Androne*; **data premierei:** 15 octombrie 1960

Tânăra gardă – dramatizare de Nikolai Ohlopkov după Aleksandr Fadeev
Regia: Vlad Mugur; **scenografia:** Jules Perahim; **coregrafia:** Trixy Checais; **alături de:** Stela Adamovici, Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chiriţescu, Constantin Coşa, Victoria Dinu, Virginia Drăgoi, Dumitru Fedoreac, Mirela Frunzetti, Costel Gherman, Teodora Veronica Irasog, Radu Jipa, Ion Lazu, Iulian Mereuţă, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Ion Osman, Mihai Pălădescu, Sibyla Papadopol, Aurel Pascu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Constantin Possa, Tanţi Romée, Constantin Săsăreanu, Geta Şchiopu, Bogdan Şerban, Marcela Şoimu, Sică Stănescu, Alla Tăutu, Eugen Todoran, Ion Veştea, Mişu Weiner; **rolul:** *Liubov Şevţova*; **data premierei:** 7 noiembrie 1960

Prometeu încătuşat de Eschil
Regia: Corneliu Zdrehuş; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Stela Adamovici, Lavinia Anghelescu, Elena Aramă, Jean Flueraş-Dumescu, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Aurel Gheorghiu, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Ion Niciu, Sibyla Papadopol, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Andrei Prajovschi, Tanţi Romée, Geta Şchiopu, Bogdan Şerban, Lucia Silion, Marcela Şoimu, Alla Tăutu, Eugen Todoran, Ion Veştea; **rolul:** *Corifeu*; **data premierei:** 20 decembrie 1960. La acest spectacol, Gina Patrichi a lucrat şi ca **asistent de regie**

Celebrul 702 de Alexandru Mirodan
Regia: Vlad Mugur; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Grigore Chiriţescu, Dimitrie Dunea, Andreea Năstăsescu, Ion Niciu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Constantin Possa, Andrei Prajovschi, Bogdan Şerban, Alla Tăutu, Eugen Todoran; **rolul:** *Miss Pope*; **data premierei:** 14 ianuarie 1961

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1961–1962**

Marele fluviu îşi adună apele de Dan Tărchilă
Regia: Ovidiu Georgescu; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Elena Chelefa, Grigore Chiriţescu, Gheorghe Damian, Cornel Dimitriu, Florin Dumbravă, Anton Dumitrescu, Dimitrie Dunea, Eugen Gavra, Aurel Gheorghiu, Ştefania Goruneanu, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Elena Marinescu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Cristina Onose, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Constantin Possa, Tanţi Romée, Alexandru Şerban, Bogdan Şerba, Dorin Sireteanu, Marcela Şoimu, Sică Stănescu, Constantin Timofte, Eugen Todoran, Ion Veştea; **rolul:** *Caterina*; **data premierei:** 2 noiembrie 1961

Mi se pare romantic de Radu Cosaşu
Regia: Vlad Mugur; **decoruri şi costume:** Jules Perahim; **cu:** Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Elena Chelefa, Grigore Chiriţescu, Corneliu Dumitraş, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Veronica Teodora Irasog, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Sică Stănescu, Eugen Todoran; **rolul:** *Lyly Gigea*; **data premierei:** 16 ianuarie 1962

Poveste din Irkutsk de Aleksei Nikolaevici Arbuzov
Regia: Vlad Mugur; **scenografia:** Adalbert Wilke; **coregrafia:** Trixy Checais; **cu:** Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Luiza Axeni, Elena Chelefa, Corneliu Dumitraş, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Ştefania Goruneanu, Veronica Teodora Irasog, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Constatin Possa, Bogdan Şerban, Marcela Şoimu, Sică Stănescu, Lavinia Teculescu, Alexandru Ternovici, Ion Veştea; **rolul:** *Valea*; **data premierei:** 20 februarie 1962

Balul florilor de Vadim Korostîliov
Regia: Gheorghe Jora; **scenografia:** Mihai Tofan; **cu:** Ion Niciu, Dimitrie Dunea, Bogdan Şerban; **rolul:** *Irina*; **data premierei:** 28 aprilie 1962

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1962–1963**

Jocul dragostei şi al întâmplării de Marivaux
Regia: Ovidiu Georgescu; **scenografia:** Adalbert Wilke; **coregrafia:** Vera Proca; **cu:** Cezar Dinu, Octavian Fulger, Radu Jipa, Marieta Luca, Eugen Todoran; **rolul:** *Silvia*; **data premierei:** 12 ianuarie 1963

Umbra de Evgheni Şvarţ
Regia: Gheorghe Jora; **scenografia:** Mihai Tofan; **cu:** Constantin Anghelovici, Doina Bantaş, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Colea Chircan, Grigore Chiriţescu, Cezar Dinu, Vera Enăchescu, Octavian Fulger, Marga Georgescu, Gheorghe V. Gheorghe, Ştefania Goruneanu, Ioana Ioniţă, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Ion Laza, Marieta Luca, Mihai Mihail, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Haralambie Polizu, Septimiu Pop, Stela Popescu-Temelie, Viorel Popescu, Bogdan Şerban, Marcela Şoimu, Leni Ştefănescu, Constantin Timofte, Eugen Todoran, Ion Ulmeni, Ion Veştea; **rolul:** *Anunţiata*; **data premierei:** 17 martie 1963

Teatrul de Stat din Galaţi **Stagiunea 1963–1964**

Taina de Horia Stancu
Regia: Gheorghe Jora; **scenografia:** Napoleon Costescu; **cu:** Sofica Albu, Marga Georgescu, Gheorghe V. Gheorghe, Mihai Mihail, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Septimiu Pop, Eugen Todoran; **rolul:** *Fata de stradă*; **data premierei:** 29 septembrie 1963

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" **Stagiunea 1964–1965**

Jocul de-a vacanţa de Mihail Sebastian
Regia artistică: Valeriu Moisescu; **scenografia:** Paul Bortnovski; **cu:** Marcel Anghelescu, Ioana Cocea, Valy Voiculescu-Pepino / Mimi Enăceanu, Dumitru Furdui, Evelyne Gruia / Raluca Sterian, Sandu Sticlaru; **rolul:** *Corina*; **data premierei:** 29 noiembrie 1963

Clipe de viaţă de William Saroyan
Regia artistică: Liviu Ciulei; **decorul:** Giulio Tincu; **costume:** Ioana Gărdescu; **coregrafia:** Juan Semo; **cu:** Mircea Albulescu, Vasile Florescu / Mircea Başta, Liviu Ciulei, Corina Constantinescu / Geta Tudorache, Dan Damian / Sandu Sticlaru, Dumitru Dumitru, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Dumitru Furdui, Petre Gheorghiu, Ana Negreanu, Teodor Niculiţă, Dumitru Onofrei, George Oprina, Aurelia Sorescu, Nicolae Mavrodin, Ioana Cocea, Mihai Vasile Boghiţă, Traian Petruţ, Traian Marinescu, Petre Caracaleanu, Marius Buşulescu; **rolul:** *Kitty Duval*; **data premierei:** 28 decembrie 1964

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" **Stagiunea 1966–1967**

D'ale carnavalului de Ion Luca Caragiale
Regia artistică: Lucian Pintilie; **decoruri:** Liviu Ciulei şi Giulio Tincu; **costume:** Ovidiu Bubulac; **alături de:** Ştefan Bănică, Toma Caragiu, Aurel Cioranu/ Virgil Ogăşanu, Octavian Cotescu, Marin Moraru / Dumitru Furdui, Rodica Tapalagă, Grigore Vasiliu-Birlic; Traian Marinescu, Virginia Alexandru ş.a. **rolul:** *Miţa Baston*; **data premierei:** 18 noiembrie 1966

Luceafărul de Barbu Ştefănescu-Delavrancea
Regia artistică: Ion Cojar; **scenografia:** G. Ştefănescu şi Sanda Muşatescu; **cu:** Petre Gheorghiu, Ştefan Ciubotăraşu, Geta Mărutză, Ica Matache, Lucia Mara; **rolul:** *Elena Doamna*; **data premierei:** 13 mai 1967

Priveşte înapoi cu mânie de John Osborne
Regia artistică: Andrei Blaier; **scenografia:** Paul Bortnovski; **alături de:** George Oancea, Emmerich Schäffer, Virgil Ogăşanu, Ileana Predescu, Jean Reder; **rolul:** *Helena*; **data premierei:** 16 iunie 1967

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" **Stagiunea 1967–1968**

Comedie pe întuneric de Peter Shaffer
Regia artistică: Valeriu Moisescu; **scenografia:** Paul Bortnovski; **alături de:** Ştefan Bănică / Adrian Georgescu, Mariella Petrescu, Valy Voiculescu-Pepino, Marius Pepino, Puiu Hulubei / Dan Damian; Violeta Andrei, Gheorghe Ghiţulescu, Traian Petruţ; **rolul:** *Clea*; **data premierei:** 10 ianuarie 1968

Iuliu Cezar de William Shakespeare
Regia artistică: Andrei Şerban; **scenografia:** Liviu Ciulei şi Ovidiu Bubulac; **cu:** Gheorghe Ghiţulescu, Victor Rebengiuc, Emmerich Schäffer, Ion Caramitru, Ştefan Iordache, Florian Pittiş; **rolul:** *Portia*; **data premierei:** 1 martie 1968

Macbeth de William Shakespeare
Regia artistică: Liviu Ciulei; **decoruri:** Liviu Ciulei; **costume:** Ioana Gărdescu; **cu:** Nicolae Secăreanu, Ion Caramitru, Anton Tauf, Octavian Cotescu, George Oancea, Toma Caragiu, Petre Gheorghiu, Emmerich Schäffer, George Stilu, George Andreescu, Dinu Dumitrescu, Emil Reisenauer, Florian Pittiş, Jean Reder, Corneliu Dalu, Puiu Hulubei, Nicolae Mavrodin, Mircea Başta, Ştefan Ciubotăraşu / Virgil Ogăşanu, Sorin Gabor, Clody Bertola, Ina -Otilia Ghiulea, Vally Voiculescu-Pepino, Ileana Predescu, Lucia Mara, Mariella Petrescu, Cornel Coman, Dumitru Dumitru, Mihai Vasile Boghiţă, Mihai Marsellos, Mihai Badiu, Cici Manoliu, Beatrice Biega, Catălina Pintilie; **rolul:** *O vrăjitoare*; **data premierei:** 10 aprilie 1968

Teatrul „Lucia Sturdza Bulnadra" **Stagiunea 1968–1969**

Victimele datoriei de Eugène Ionesco
Regia artistică: Crin Teodorescu; **scenografia:** Paul Bortnosvki; **cu:** Virgil Ogăşanu, Ştefan Bănică, Mircea Albulescu, Virginia Popescu; **rolul:** *Madeleine* **data premierei:** 11 decembrie 1968

Puricele în ureche de Georges Feydeau
Regia artistică: Emil Mandric; **scenografia:** Liviu Ciulei; **cu:** Octavian Cotescu, Florian Pittiş, Ion Besoiu, Aurel Cioranu, Paul Sava, Vasile Florescu, Dan Damian, Dorin Dron, Adrian Georgescu, Lucia Mara, Cornelia Turian, Mariella Petrescu, Rodica Suciu; **rolul:** *Raymonde Chandebise*; **data premierei:** 13 decembrie 1968

Teatrul de Nord din Satu Mare **Stagiunea 1968–1969**

Viceversa de Ştefan Haralamb
Regia: Călin Florian; **scenografia:** Dan Nemţeanu; **cu:** Dumitru Anghel, Ion Anghel, Octavian Cotescu, Valeria Seciu, Ion Tifor; **rolul:** *Angela*; **data premierei:** 23 iunie 1969

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" **Stagiunea 1969–1970**

Harfa de iarbă de Truman Capote
Regia: Crin Teodorescu; **decorurile:** Liviu Ciulei; **costume:** Ioana Gărdescu; **cu:** Clody Bertola, Emil Botta, Ioana Cocea, Ica Matache, Ana Negreanu, Florian Pittiş, Eugenia Popovici, Gheorghe Ghiţulescu, Mimi Enăceanu, N. Luchian-Botez, Aurel Cioranu, Jean Reder, Nicolae Mavrodin, Mihai Vasile Boghiţă, Şerban Boureanu, Valeria Marian; **rolul:** *Miss Baby Love Dallas*; **data premierei:** 11 martie 1970

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" **Stagiunea 1970–1971**

Aceşti nebuni făţarnici de Teodor Mazilu
Regia artistică: Emil Mandric; **decoruri:** Helmut Stürmer; **costume:** Miruna Boruzescu; **cu:** Ion Besoiu, Octavian Cotescu, George Stilu / Florian Pittiş, Rodica Tapalagă, Dan Damian, Aurel Cioranu; **rolul:** *Silvia*; **data premierei:** 18 decembrie 1970

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" **Stagiunea 1971–1972**

Vicarul de Rolf Hochhut
Regia artistică: Radu Penciulescu; **decoruri:** Radu Penciulescu; **costume:** Doris Jurgea; **cu:** Ion Caramitru, Cornel Coman, Dorin Dron, Fory Etterle, Victor Rebengiuc, George Stilu, George Oancea, Nicolae Mavrodineanu, Emmerich Schäffer, N. Luchian-Botez, Mariella Petrescu, Vasile Florescu, Gheorghe Ghiţulescu, Adrian Georgescu, George Andreescu, Dinu Dumitrescu, Ştefan Velniciuc, Cătălina Pintilie, Virgil Müller, Dumitru Dumitru, Nicolae Popa, Mihai Vasile Boghiţă, Alexandru Martinescu, George Petreanù, Gheorghe Petreanu, Dumitru Onofrei, Ica Matache, Anca Vereşti; **rolul:** *Julia Laccani*; **data premierei:** 17 februarie 1972

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" **Stagiunea 1972–1973**

Anunţ la mica publicitate de Natalia Ginsburg
Regia: Sanda Manu; **scenografia:** Dan Jitianu; **cu:** Irina Petrescu, Ion Besoiu, Mircea Constantinescu, Raluca Zamfirescu; **rolul:** *Tereza*; **data premierei:** 12 ianuarie 1973

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1973–1974

Elisabeta I de Paul Foster
Regia: Liviu Ciulei; **scenografia:** Florica Mălureanu; **alături de:** Clody Bertola, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Marin Moraru, Mircea Diaconu, Dorin Dron, Dinu Dumitrescu, Adrian Georgescu, Dan Nuțu, George Oprina, Dumitru Onofrei, Florian Pittiş, Nora Gion; **rolul:** *Caterina de Medicis*; **data premierei:** 22 mai 1974

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1974–1975

Azilul de noapte de Maxim Gorki
Regia: Liviu Ciulei; **scenografia:** Helmut Stürmer; **cu:** Toma Caragiu, Ion Caramitru, Vasile Nițulescu, Virgil Ogăşanu, Victor Rebengiuc, Florian Pittiş, Lucia Mara, Dan Nuțu, Rodica Tapalagă; **rolul:** *Nastia*; **data premierei:** 20 aprilie 1975

Hedda Gabler de Henrik Ibsen
Regia artistică: Cătălina Buzoianu; **decoruri:** Dan Jitianu; **costume:** Smaranda Brănescu; **cu:** Octavian Cotescu, Virgil Ogăşanu, Lucia Mara; Ica Matache, Ion Caramitru, Emmerich Schäffer; **rolul:** *Hedda Tesman*; **data premierei:** 24 iunie 1975

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1976–1977

Interviu de Ecaterina Oproiu
Regia artistică: Cătălina Buzoianu; **scenografia:** Mihai Mădescu; **cu:** Violeta Andrei, Tamara Buciuceanu-Botez, Aurel Cioranu, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Mihaela Marinescu, Mihai Mereuță, Mariana Mihuț, Draga Olteanu-Matei, Ica Matache, Maria Gligor, Valy Voiculescu-Pepino; **rolul:** *Reportera*; **data premierei:** 18 decembrie 1976

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1977–1978

Micii burghezi de Maxim Gorki
Regia: Ioan Taub; **scenografia:** Svetlana Şchiopu; **alături de:** Victor Rebengiuc, Ica Matache, Luminița Gheorghiu, Florian Pittiş, Albert Kitzl, Mihai Mereuță, Valeria Ogăşanu, Mariana Mihuț, Petre Gheorghiu, Rodica Suciu-Stroescu; Gelu Colceag; Maria Gligor, Emil Reisenauer, Mihai Vasile Boghiță; **rolul:** *Tatiana*; **data premierei:** 10 februarie 1978

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1980–1981

Judecată în noapte de Antonio Buero Vallejo
Regia artistică: Tudor Mărăscu; **decoruri:** Dan Jitianu; **costume:** Mihaela Demetriade; **alături de:** Ion Besoiu, Ion Cocieru, Dorin Dron, Fory Etterle, Diana Lupescu, George Oancea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc; **rolul:** *Julia*; **data premierei:** 14 februarie 1981

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1981–1982

Amintiri de Aleksei Nikolaevici Arbuzov
Regia: Ion Caramitru; **scenografia:** Mihai Mădescu; **alături de:** Ion Besoiu, Constantin Brânzea, Mariana Buruiană, Beate Fredanov, Mihaela Gagiu, Maria Gligor, Mirela Gorea, Zoe Muscan; **rolul:** *Liubov Gheorghievna*; **data premierei:** 30 aprilie 1982

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1983–1984

O lume pe scenă – spectacol alcătuit din texte a diferiți autori
Regia: Miriam Răducanu; **scenografia:** Mihai Mădescu; **cu:** Constantin Brânzea, Micaela Caracaş, Luminița Gheorghiu, Mirela Gorea, Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc, Miriam Răducanu; Gina Patrichi a interpretat fragmente din **mai multe roluri**; **data premierei:** 14 martie 1983

Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie de Jan Otčenasek
Regia: Valeriu Moisescu; **scenografia:** Mihai Mădescu; **cu:** Mircea Başta, Mihai Vasile-Boghiță, Tamara Buciuceanu-Botez; Aurel Cioranu, Ion Cocieru, Lucia Mara, Petre Gheorghiu, Simion Hetea, Mihaela Juvara, Nicolae Luchian-Botez, Mihai Mereuță; **rolul:** *Marie Dockalova*; **data premierei:** 30 iulie 1984

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1986–1987

Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă
Regia: Alexandru Tocilescu; **decoruri şi costume:** Sever Frențiu şi Dan Manoliu; **cu:** Mircea Başta, Ion Besoiu, Mihai Vasile Boghiță, Mihai Cafrița, Ion Chelaru, Manuela Ciucur, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Dumitru Dumitru, Bogdan Ghițulescu, Răzvan Ionescu, Virgil Ogăşanu, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc, Ovidiu Schumacher; **rolul:** *Mara*, soția lui Mircea; **data premierei:** 8 noiembrie 1986

Dimineață pierdută – dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul omonim al Gabrielei Adameşteanu
Regia: Cătălina Buzoianu; **decoruri:** Mihai Mădescu; **costume:** Lia Manțoc; **alături de:** Ina Apostol, Ion Besoiu, Tamara Buciuceanu-Botez / Zoe Muscan, Mihai Constantin, Beate Fredanov, Răzvan Ionescu, Marcel Iureş, Lucia Mara, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc, Rodica Tapalagă, Valentin Uritescu, Tora Vasilescu; **rolul:** *Ivona*; **data premierei:** 3 decembrie 1986

Teatrul Național din Cluj-Napoca Stagiunea 1988–1989

Antoniu şi Cleopatra de William Shakespeare
Regia: Mihai Măniuțiu; **Decoruri:** Mihai Mădescu; **Costume:** Nadina Scriba; **Cu:** Anton Tauf, Radu Amzulescu, Octavian Lăluț, Ion Tudorică, Gelu Bogdan Ivaşcu, Paul Basarab, Marius Bodochi, Călin Nemeş, Eugen Nagy, Victor Nicolae, Petre Băcioiu, Viorica Mischilea, Melania Ursu, Maria Munteanu, Miriam Cuibus, Ileana Negru, Ion Marian; **Rolul:** *Cleopatra*; **Data premierei:** 26 noiembrie 1988

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1990–1991

Hamlet de William Shakespeare

Regia: Alexandru Tocilescu; **decoruri:** Dan Jitianu; **costume:** Lia Manțoc; **cu:** Dan Aştilean, Maria Baboi, Ion Besoiu, Mariana Buruiană, Mihai Cafrița, Ion Caramitru, Paul Chiribuță, Constantin Florescu / Ion Cocieru, Gelu Colceag, Constantin Drăgănescu, Adrian Georgescu, Petre Gheorghiu, Marcel Iureş, Mihaela Juvara; Ion Lemnaru, Nicolae Luchian-Botez; Florian Pittiş, Victor Rebengiuc, Claudiu Stănescu, Valentin Uritescu, Răzvan Vasilescu; **rolul:** *Gertruda*; **premiera** a avut loc la data de 30 noiembrie 1985, rolul Gertruda fiind jucat de Ileana Predescu. Gina Patrichi a preluat **rolul** în luna septembrie 1990.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1991–1992

Forma mesei de David Edgar

Regia: Ion Caramitru; **decoruri:** Dan Jitianu; **alături de:** Mihai Cafrița, Ion Cocieru, Maria Eremia, Petre Gheorghiu, Liviu Lucaci, Valeria Ogăşanu, Virgil Ogăşanu, Iustina Prisăcaru, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Claudiu Stănescu; **rolul:** *Vera Roussova*; **data premierei:** 8 decembrie 1991

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" Stagiunea 1992–1993

Teatrul comic de Carlo Goldoni

Regia artistică: Silviu Purcărete; **scenografia:** Mihai Mădescu; **alături de:** Dan Aştilean, Ştefan Bănică, Ion Besoiu, Cristina Buburuz, Ion Caramitru, Paul Chiribuță, Constantin Drăgănescu, Luminița Gheorghiu, Mirela Gorea, Petre Lupu, Mariana Mihuț, Virgil Ogăşanu, Oana Pellea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Răzvan Vasilescu; **rolul:** *Eleonora*; **data premierei:** 10 noiembrie 1992

Filmografie

A. Producții pentru marele ecran

1. *Pădurea spânzuraților*; **regia:** Liviu Ciulei; 1964
2. *Cartierul veseliei*; **regia:** Manole Marcus; 1964
3. *Procesul alb*; **regia:** Iulian Mihu; 1965
4. *Neînfricații*; **regia:** Iulian Mihu; 1969
5. *Felix şi Otilia*; **regia:** Iulian Mihu; 1972
6. *Bariera*; **regia:** Mircea Mureşan; 1972
7. *Dincolo de nisipuri*; **regia:** Radu Gabrea; 1973
8. *Trecătoarele iubiri*; **regia:** Malvina Urşianu; 1974
9. *Tată de duminică*; **regia:** Mihai Constantinescu; 1974

10. *Nu filmăm să ne-amuzăm*; **regia:** Iulian Mihu; 1974
11. *Nemuritorii*; **regia:** Sergiu Nicolaescu; 1974
12. *Rătăcire*; **regia:** Alexandru Tatos; 1978
13. *Probă de microfon*; **regia:** Mircea Daneliuc; 1980
14. *Cântec pentru fiul meu*; **regia:** Constantin Dicu; 1980
15. *Burebista*; **regia:** Gheorghe Vitanidis; 1980
16. *Saltimbancii*; **regia:** Elisabeta Bostan; 1981
17. *Un saltimbanc la Polul Nord*; **regia:** Elisabeta Bostan; 1982
18. *Liniştea din adâncuri*; **regia:** Malvina Urşianu; 1982
19. *Pe malul stâng al Dunării albastre*; **regia:** Malvina Urşianu; 1983
20. *Sezonul pescăruşilor*; **regia:** Nicolae Oprițescu; 1985
21. *Cuibul de viespi*; **regia:** Horea Popescu; 1986
22. *Duminica în familie*; **regia:** Francisc Munteanu; 1987
23. *Figuranții*; **regia:** Malvina Urşianu; 1987
24. *Morometii*; **regia:** Stere Gulea; 1988
25. *Hanul dintre dealuri*; **regia:** Cristiana Nicolae; 1988

B. Producții pentru micul ecran

1. *De ochii lumii*; **regia:** Cornel Popa; 1971
2. *Lumini şi umbre* partea I; **regia:** Andrei Blaier şi Mihai Constantinescu; 1981
3. *Lumini şi umbre*, partea a II-a; **regia:** Andrei Blaier; 1981
4. *Fram*; **regia:** Elisabeta Bostan; 1983

Spectacole la „Teatrul radiofonic"

1. *În căutarea adevărului* de Eugenia Busuioceanu; **regia:** Mihai Zirra; 1964
2. *Joc de societate*, prelucrare de Sică Alexandrescu după comedia *Papa se lustruieşte*; **regia:** Sică Alexandrescu; 1964
3. *Revedere* de Nicolae Minei; **regia:** Elena Negreanu; 1965
4. *Învățătoarea*, dramatizare după nuvela omonimă de Ştefan Bănulescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1966
5. *Şi dacă-i o minciună?* de Ionel Hristea; **regia:** Dan Puican; 1967
6. *Woyzeck* de Georg Büchner; **regia:** George Teodorescu; 1967
7. *Întâlnire cu moartea* de Leo Chapple; **regia:** Corneliu Dalu; 1968
8. *Circuitul telefonic* de M. Stehlik; **regia:** Mihai Pascal; 1968
9. *Viitorul 185* de Leonida Teodorescu; **regia:** ?
10. *Donna Alba* după Gib Mihăescu; **regia:** Constantin Moruzan; 1969
11. *Pleacă berzele* de Ion Minulescu; **regia:** Mihai Pascal; 1969
12. *Fântâna cu patru adevăruri* de Vasile Rebreanu; **regia:** P. Stratilat; 1969
13. *G-4 în pericol* de Tudor Negoiță; **regia:** Corneliu Dalu; 1970
14. *Operațiunea Gambit* de Tudor Negoiță; **regia:** Corneliu Dalu; 1970
15. *Aeroportul Sofia nu primeşte* de Mihai Velicikov; **regia:** Mihai Pascal; 1970
16. *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu; **regia:** Ctin. Moruzan; 1971

17. *Aiax* de Sofocle; **regia:** Corneliu Dalu; 1971
18. *Necunoscutul* de Leonida Teodorescu; **regia:** Titel Constantinescu; 1971
19. *Astă-seară ne jucăm* de Anna László; **regia:** Corneliu Dalu; 1971
20. *Acceptaţi retrovizorul* de Valeriu Sârbu; **regia:** Dan Puican; 1971
21. *Misterioasa convorbire telefonică* de Virgil Stoenescu; **regia:** Dan Puican; 1971
22. *Soldatul care dispare* de Miodrag Bulatovici; **regia:** Tonko Marcici; 1972
23. *Contractul fictiv* de Dumitru Drăgan; **regia:** Mihai Pascal; 1972
24. *Acţiunea se complică* de Aurel Codreanu; **regia:** Dan Puican; 1972
25. *De la* Elisabeta *la* Nora, scenariu de N. Carandino; **regia:** Dan Puican; 1973
26. *Motelul* de Leonida Teodorescu; **regia:** Corneliu Dalu; 1973
27. *Mi-am cumpărat un bătrân* de Aurel Storin; **regia:** Ctin Moruzan; 1973
28. *Casa inimilor sfărâmate* de G. B. Shaw; **regia:** Dan Puican; 1973
29. *Emigrantul din Brisbane* de G. Shehade; **regia:** Mihai Pascal; 1973
30. *Compresorul* de Paul Everac; **regia:** Dan Puican; 1973
31. *Această eternă speranţă* de Ctin Paraschivescu; **regia:** Mihai Pascal; 1973
32. *În dulcele amurg* de Jerzy Gezymowski; **regia:** ?; 1974
33. *Wallenstein* de Fr. Schiller; **regia:** Mihai Pascal; 1974
34. *Cursa de Braşov* de Constantin Munteanu; **regia:** Dan Puican; 1974
35. *Mărturisirea* de Ştefan Berciu; **regia:** Mihai Pascal; 1974
36. *Licuricii* de Tudor Muşatescu; **regia:** Dan Puican; 1975
37. *Iată femeia pe care o iubesc* de Camil Petrescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1975
38. *Dosarul cu Sânziene* de Constantin Munteanu; **regia:** Dan Puican; 1975
39. *Născuţi în noaptea fierbinte* de Ion Jivan; **regia:** Mihai Pascal; 1975
40. *Subiectul era trandafirii* de Frank Gilroy; **regia:** Dan Micu; 1975
41. *Casa Bernardei Alba de Lorca*; **regia:** Cristian Munteanu; 1976
42. *Răsplata* de Victoria Ghenova Prangova; **regia:** Titel Constantinescu; 1977
43. *Vivat Unirea!* de G. Aurelian; **regia:** Cristian Munteanu; 1977
44. *Parter şi etaj* de Endre Veszi; **regia:** Dobay Vilmos; 1977
45. *Cadoul* de Ioan Grigorescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1978
46. *Ziua mâniei* de Emilio Carbalido; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1978
47. *Nenea şi lumea lui* de Paul Everac; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1978
48. *Pavilionul de pe malul râului* de Kuan Han Ching; **regia:** Cristian Munteanu; 1978
49. *Drumul încrederii* de George Genoiu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1978
50. *Gardul cu iederă* de Lia Crişan; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1978
51. *Dansul morţii* de August Strindberg; **regia:** Titel Constantinescu; 1978
52. *Colonia cea nouă* de Luigi Pirandello; **regia:** Titel Constantinescu; 1978
53. *Fire de poet* de Eugene O'Neill; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1978
54. *Cymbeline* de William Shakespeare; **regia:** Cristian Munteanu; 1978
55. *Uneori liliacul înfloreşte spre toamnă* de Tudor Popescu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1978
56. *Necunoscuta* de Tudor Negoiţă; **regia:** Dan Puican; 1979
57. *Nesăţioasa zgârcenie* de Hans Sachs; **regia:** Cristian Munteanu; 1979
58. *Lanţuri* de Allan Laughton Martin; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1979
59. *Ifigenia la Delphi* de Gerhart Hauptmann; **regia:** Cristian Munteanu; 1979
60. *Brand* de Henrik Ibsen; **regia:** Cristian Munteanu; 1979
61. *Singurătate* de Maria Terenova; **regia:** Dan Puican; 1979
62. *Iuliu Cezar* de William Shakespeare; **regia:** Titel Constantinescu; 1979
63. *Din cronici şi legende* de Carmen Tudora; **regia:** Titel Constantinescu; 1979
64. *Frate mai mare* de George Genoiu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1979

65. *Compromisuri zadarnice* de Kostas Valetas; **regia:** Ctin Dinischiotu; 1979
66. *Martin Eden* după Jack London; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1979
67. *Europolis* după Jean Bart; **regia:** Dan Puican; 1980
68. *Menuetul* de G. M. Vlădescu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1980
69. *Timp în doi* de D. R. Popescu; **regia:** Nicolae Motric; 1980
70. *Colonelul Chabert* după Honoré de Balzac; **regia:** Dan Puican; 1980
71. *Joc dublu* de Robert Thomas; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1980
72. *Funcţionarii* de Basar Sabuncu; **regia:** Cristian Munteanu; 1980
73. *Fericirea* de Mihail Sorbul; **regia:** Dan Puican; 1980
74. *A venit o fată* de Sándor Huszár; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1980
75. *Întâlnirea de la ora cinci* de Paul Ioachim; **regia:** Dan Puican; 1980
76. *Dacă eşti om* de Eugenia Busuioceanu; **regia:** Ctin Dinischiotu; 1981
77. *Bobâlna* de Victor Crăciun; **regia:** Cristian Munteanu; 1981
78. *În căutarea viitorului* de George Genoiu; **regia:** Ctin Dinischiotu; 1981
79. *Trei surori* de A. P. Cehov; **regia:** Dan Puican; 1981
80. *Enescu* de Mihail Davidoglu; **regia:** Dan Puican; 1981
81. *Neasemuiul preţ al clipelor* de Anne Haberck Adameck; **regia:** Cristian Munteanu; 1981
82. *Bel-Ami* după Guy de Maupassant; **regia:** Dan Puican; 1981
83. *Atât de multe Everesturi* de Diane Webster; **regia:** Cristian Munteanu; 1981
84. *Meşterul Manole* de Octavian Goga; **regia:** Cristian Munteanu; 1981
85. *Război cu Troia nu se face* de Jean Giraudoux; **regia:** Dan Puican; 1982
86. *Asociaţia numită „Noi"* de Radu Mihail; **regia:** Cristian Munteanu; 1982
87. *Câteva nopţi de martie* de Lia Crişan; **regia:** Ctin Dinischiotu; 1982
88. *Ecuaţia cu două necunoscute* de Tudor Negoiţă; **regia:** Dan Puican, 1982
89. *Omul care...* de Horia Lovinescu; **regia:** Dan Puican; 1982
90. *Tineri căsătoriţi caută cameră* de Mihail Roscin; **regia:** Dan Puican; 1982
91. *Calculatorul nu greşeşte* de Gordon Dickinson; **regia:** Dan Puican; 1982
92. *Între patru ochi* de Aleksandr Ghelman; **regia:** Dan Puican; 1982
93. *Pescăruşul* de A. P. Cehov; **regia:** Dan Puican; 1982
94. *Vocea umană* de Jean Cocteau; **regia:** Titel Constantinescu; 1982
95. *Cu cărţile pe faţă* de Antonio Buero Vallejo; **regia:** Silviu Jicman; 1983
96. *Crinul* de Mousse Boulanger; **regia:** Cristian Munteanu; 1983
97. *Echilibru fragil* de Edward Albee; **regia:** Silviu Jicman; 1983
98. *Oaspetele de la orice oră* de Gheorghe Robu; **regia:** Dan Puican; 1983
99. *Făuritorii de Imperii* de Boris Vian; **regia:** Cristian Munteanu; 1983
100. *Hardughia* de Mircea Radu Iacoban; **regia:** Cristian Munteanu; 1983
101. *Castelul* de Franz Kafka; **regia:** Cristian Munteanu; 1983
102. *Livada de vişini* de A. P. Cehov; **regia:** Dan Puican; 1983
103. *La Musica* de Marguerite Durras; **regia:** Olimpia Arghir; 1983
104. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* după Mihail Sadoveanu; **regia:** Cristian Munteanu; 1983
105. *O sărbătoare princiară* de Theodor Mazilu; **regia:** Cristian Munteanu; 1983
106. *Cabana* de Leonida Teodorescu; **regia:** Titel Constantinescu; 1983
107. *Viaţa este prea scurtă* de André Roussin; **regia:** Titel Constantinescu; 1984
108. *Încăpăţânarea unui oarecare om de rând* de Nelu Ionescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
109. *Patima fără sfârşit* de Horia Lovinescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
110. *Michael Kramer* de Gerhart Hauptmann; **regia:** Titel Constantinescu; 1984

111. *Legenda unei vieţi* de Stefan Zweig; **regia:** Titel Constantinescu; 1984
112. *Între cinci şi şapte* de Nataşa Tanska; **regia:** Elena Negreanu; 1984
113. *Somnul raţiunii* de Antonio Buero Vallejo; **regia:** Titel Constantinescu; 1984
114. *Caracatiţa* de Paul Everac; **regia:** Dan Puican; 1984
115. *Electra* de Sofocle; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
116. *Măi omule, măi!* de Franz Xaver Kroetz; **regia:** Olimpia Arghir; 1984
117. *Te iubesc mai mult* de Hristache Popescu; **regia:** Dan Puican; 1984
118. *Pui de patimă* de Costin Buzdugan; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
119. *Portrete* de Petru Vintilă; **regia:** Silviu Jicman; 1984
120. *Maria din Mangop* de Mircea Dem. Rădulescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
121. *Arca Bunei Speranţe* de I. D. Sârbu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1985
122. *Vulpile* de Lillian Helman; **regia:** Titel Constantinescu; 1985
123. *Vedere de pe pod* de Arthur Miller; **regia:** Leonard Popovici; 1985
124. *Din jale se întrupează Electra* de Eugene O'Neill; **regia:** Cristian Munteanu; 1985
125. *Vara celei de-a şaptesprezecea păpuşi* de Ray Lawler; regia Dan Puican; 1985
126. *Hercule pe muntele Oeta* de Seneca; **regia:** Titel Constantinescu; 1985
127. *Inspectorul de poliţie* de J. B. Priestley; **regia:** Dan Puican; 1985
128. *Mânăstirea din Parma* după Stendhal; **regia:** Dan Puican; 1985
129. *Pasărea albastră* de Maurice Maeterlinck; **regia:** Dan Puican; 1985
130. *Întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1986
131. *Pâinea şi sarea* de Ştefan Berciu; **regia:** Dan Puican; 1986
132. *Orizont deschis* (*Incognito IV*) după Eugen Barbu; **regia:** Dan Puican; 1986
133. *Partida cu sacrificii* de Paul Everac; **regia:** Paul Everac; 1986
134. *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki; **regia:** Cristian Munteanu; 1986
135. *Drumul spre înalta societate* de John Braine; **regia:** Dan Puican; 1986
136. *Capriciile Fenisei* de Lope de Vega; **regia:** Dan Puican; 1986
137. *Hiroşima* de Erwin Wickert; **regia:** Cristian Munteanu; 1986
138. *Călător fără bagaje* de Jean Anouilh; **regia:** Dan Puican; 1987
139. *Cosiţele* de Mihail Joldea; **regia:** Titel Constantinescu; 1987
140. *Odiseea* după Homer; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
141. *Dimineţile unei lumi noi* de Alexandru Sever; **regia:** Eugen Todoran; 1987
142. *Britannicus* de Jean Racine; **regia:** Titel Constantinescu; 1987
143. *Lumina Nordului* după A. J. Cronin; **regia:** Val Moldoveanu; 1987
144. *Poarta Soarelui* de Ion Gh. Pană şi Traian Stoica; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
145. *Balaurul* după Hortensia Papadat-Bengescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
146. *Serenadă târzie* de Aleksei Arbuzov; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
147. *Eu cel adevărat* de Ştefan Berciu; **regia:** Dan Puican; 1987
148. *Lotte la Weimar* după Thomas Mann; **regia:** Cristian Munteanu; 1988
149. *De ziua mamei* după Mihail Sadoveanu; **regia:** Leonard Popovici; 1988
150. *Doctor fără voie* de Molière; **regia:** Cristian Munteanu; 1988
151. *Amintiri* de Aleksei Arbuzov; **regia:** Dan Puican; 1988
152. *Inocenţa iubirii* (*Idiotul*) după Doistoievski; **regia:** Cristian Munteanu; 1988
153. *Dragoste târzie* de A. N. Ostrovski; **regia:** Dan Puican; 1989
154. *O scrisoare abia începută* de Walter Hassenclever; **regia:** Domniţa Munteanu; 1989
155. *Actriţele* de Feliks Falk; **regia:** Slavomir Pietrzykowski şi Dan Puican; 1990

156. *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga; **regia:** Titel Constantinescu; 1990
157. *Un accident banal* de Dumitru Drăgan; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1990
158. *Triptic argeşean* de Arcadiu Marinescu Nor; **regia:** Cristian Munteanu; 1990
159. *Suflete albe, suflete negre* de Ştefan Berceanu; **regia:** Cristian Munteanu; 1990
160. *Biografia unui joc* de Max Frisch; **regia:** Dan Puican; 1990
161. *Culoarul cu şoareci* de Nicolae Breban; **regia:** Cristian Munteanu; 1990
162. *Tango* de Slavomir Mrožek; **regia:** Dan Puican; 1991

Spectacole la „Teatrul de televiziune"

1. *Raţa sălbatică* de Henrik Ibsen; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Virgil Miloia; **imaginea:** Emil Henţiu; **alături de:** Fory Etterle, Ion Marinescu, Costel Constantinescu, Octavian Cotescu, Valeria Seciu, George Constantin; **data premierei:** 16 ianuarie 1965

2. *Comoara* de Ion Slavici; **regia:** ?; **alături de:** Matei Alexandru, Nineta Gusty, Graziela Albini, Petre Gheorghiu; **prima difuzare:** 1965

3. *Troienele* de Euripide; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Virgil Miloia; **imaginea:** Emil Henţiu; **alături de:** Olga Tudorache, Valeria Seciu, Anda Caropol, Lucia Mureşan, Liliana Ţicău, Geta Angheluţă, Ruxandra Sireteanu, Gabriela Marinescu, Ion Marinescu; **data premierei:** 2 aprilie 1967

4. *Ifigenia în Taurida* de Paul Everac; **regia artistică:** Petre Sava Băleanu; **alături de:** Cătălina Pintilie, Victor Rebengiuc, Silviu Stănculescu, Octavian Cotescu, Constantin Codrescu; **data premierei:** 6 iulie 1967

5. *Subprefectul* de Duiliu Zamfirescu: **regia artistică:** Letiţia Popa; **scenografia:** Doina Levintza; **alături de:** Constantin Codrescu, Mircea Albulescu, Boris Ciornei, Cosma Braşoveanu; **data premierei:** 20 august 1967

6. *Surorile Boga* de Horia Lovinescu; **regia artistică:** Petre Sava Băleanu; **alături de:** Valeria Seciu, Doina Tuţescu, Dina Cocea, Eugenia Popovici, Silviu Stănculescu, Victor Rebengiuc, Mircea Anghelescu, Dinu Lucian, Octavian Cotescu, Florin Vasiliu; **data premierei:** 24 decembrie 1967

7. *Un nasture sau absolutul* de Radu Cosaşu; **regia artistică:** Savel Ştiopul; **scenografia:** Doina Levintza; **alături de:** Rodica Tapalagă, Gheorghe Dinică, Draga Olteanu ş.a.; **data premierei:** 12 februarie 1970

8. *Răpirea preafrumoaselor sabine* de Leonid Andreev; **regia:** Adrian Georgescu şi Dan Damian; **alături de:** Dorina Lazăr, Mihaela Juvara, Mariella Petrescu, Ica Matache, Beatrice Biega, Ioana Mavrodin, Dan Damian, M. Niculescu-Cadet, Marian Hudac, Dorin Dron, Florian Pittiş, Alexandru Azoiţei, Gheorghe Novac; **data premierei:** 16 aprilie 1970

9. *Diavolul şi Bunul Dumnezeu* de Jean-Paul Sartre; **regia:** Letiţia Popa; **scenografia:** Teodora Dinulescu; **Imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Victor Rebengiuc, Toma Dimitriu, Virgil Ogăşanu, Mariana Mihuţ, Eugenia Gorea, Ileana Dunăreanu, Florin Scărlătescu, Dan Tufaru, Vasile Niţulescu; **data premierei:** 11 octombrie 1970

10. *Unul dintre noi* de Radu Bădilă; **regia artistică:** Letiția Popa; **alături de:** Ovidiu Iuliu Moldovan, Ștefan Tapalagă, Peter Paulhoffer; **data premierei:** 29 iulie 1971

11. *Farsa lui Pathelin*; **regia:** Alexandru Tatos; **scenografia:** Doina Levintza; **alături de:** Marin Moraru, Sandu Sticlaru, Vasile Nițulescu, Ovidiu Schumacher; **data premierei:** 23 septembrie 1971

12. *Cavalerul tristei figuri*, scenariu de Petre Bokor după Miguel de Cervantes; **regia:** Petre Bokor; **scenografia:** Vasile Rotaru; **alături de:** Virgil Ogășanu, Constantin Rauțchi, Draga Olteanu-Matei, Ion Marinescu, Mihai Mereuță, Gheorghe Cozorici, Cornel Vulpe, Melania Cârje, Alexandru Tocilescu; **data premierei:** 23 noiembrie 1971

13. *Micul Eyolf* de Henrik Ibsen; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Teodora Dinulescu; **imaginea:** Elena Popescu; **alături de:** Eugenia Popovici, Emil Hossu, Mihaela Murgu, Ion Marinescu; **data premierei:** 7 martie 1972

14. *Pescărușul* de A. P. Cehov; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Doina Levintza; **imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Victor Rebengiuc, Valeria Seciu, Dan Nuțu, Mihaela Murgu, Octavian Cotescu, Doina Tuțescu, Cornel Coman, Dan Nasta, Virgil Ogășanu; **data premierei:** 26 martie 1974

15. *Scrisori apocrife* de Constantin Munteanu; **regia:** Petre Sava Băleanu; **alături de:** Victor Rebengiuc, Mihaela Murgu, Rodica Popescu-Bitănescu, Tamara Crețulescu, Dan Tufaru, Ion Siminie; **data premierei:** 18 februarie 1975

16. *Cadavrul viu* de L. N. Tolstoi; **regia:** Cornel Popa; **scenografia:** Vasile Rotaru; **imaginea:** Constantin Lungu; **alături de:** Amza Pellea, Clody Bertola, Fory Etterle, Mariana Mihuț, Valentin Plătăreanu, Draga Olteanu-Matei, Mircea Șeptilici, Tamara Crețulescu, Constantin Rauțchi, Florin Scărlătescu, Dinu Ianculescu, Virgil Ogășanu, Ovidiu Schumacher, Ion Henter, Migry Avram-Nicolau, Călin Florian, Ion Ilie Ion, Alfred Demetriu, Vasile Florescu, Cornel Elefterescu, N. Luchian-Botez; **data premierei:** 15 aprilie 1975

17. *Livada de vișini* de A. P. Cehov; **regia:** Cornel Todea; **scenografia:** Florin Gabrea și Virgil Luscov; **imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Fory Etterle, George Constantin, Dan Nuțu, Vasile Nițulescu, Virgil Ogășanu, Gilda Marinescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Ștefan Radof, N. Luchian Botez, Ioana Ciomârtan; **data premierei:** 3 iunie 1975

18. *Uitarea* de Valentin Munteanu; **regia:** Constantin Dicu; **imaginea:** Beatrice Drugă; **alături de:** Victor Rebengiuc, Damian Crâșmaru, Julieta Strâmbeanu-Weigel, Virgil Ogășanu, Mia Macri, Dinu Lucian, Mariana Cristea; **data premierei:** 24 februarie 1977

19. *Egmont* de J. W. Goethe; **regia:** Sorana Coroamă-Stanca; **scenografia:** Teodora Dinulescu; **alături de:** Alexandru Repan, Dan Condurache, Vasile Cosma, Mihai Dinvale, Diana Lupescu, Papil Panduru, Mircea Bașta, Rodica Sanda-Țuțuianu, Victoria Gheorghiu, Mircea Cruceanu, Sabin Făgărășanu, Constantin Dinescu, Radu Zaharia, Petre Moraru, Nicolae Pomoje, Andi Ștefănescu, Doru Ana, Adrian Vișan, Ion Pascu, Mircea Dumitru, Eugenia Ardeleanu, Lavinia Jemnea; **data premierei:** 11 octombrie 1977

20. *Să umplem pământul cu visuri* de Dan Tărchilă; **regia artistică:** Eugen Todoran; **scenografia:** Dumitru Georgescu; **imaginea:** Beatrice Drugă; **alături de:** Diana Lupescu, Monica Ghiuță, George Mihăiță, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Dan Condurache, Mitică Popescu, Jorj Voicu, Papil Panduru, Gelu Nițu; **data premierei:** 27 decembrie 1977

21. *Valentin și Valentina* de Mihail Roscin; **regia:** Irina Vrabie; **alături de:** Cornel Coman, Ica Matache, George Oancea, Elena Caragiu, Valy Voiculescu-Pepino

22. *Serenadă pentru două vârste* de Paul Everac; **regia:** Constantin Dicu; **scenografia:** Valeria Stoleru; **imaginea:** Beatrice Drugă; **alături de:** Corado Negreanu, Mihai Dinvale, Catrinel Dumitrescu, Dumitru Drăcea, Simona Bondoc, Constantin Brezeanu, Mihai Mereuță, Dan Condurache, Lavinia Jemnea; **data premierei:** 31 octombrie 1978

23. *În așteptarea lui Lefty* de Clifford Oddets; **regia:** Cornel Popa; **scenografia:** Vasile Rotaru; **alături de:** Amza Pellea, Ștefan Iordache, Virgil Ogășanu, Ștefan Sileanu, Ștefan Radof, Vladimir Găitan, Dan Condurache, Sorin Postelnicu, Irina Petrescu, Carmen Galin, Petre Moraru; **data premierei:** 24 aprilie 1979

24. *Capcana* de J. P. Miller; **regia artistică:** Eugen Todoran; **scenografia:** Vasile Rotaru; **imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Mariella Petrescu, Victor Rebengiuc, Mircea Cruceanu, Adrian Georgescu; **data premierei:** 19 februarie 1980

25. *Stâlpii societății* de Henrik Ibsen; **regia:** Dan Necșulea; **scenografia:** Vasile Rotaru; **imaginea:** Ovidiu Drugă; **alături de:** Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiană, Traian Stănescu, Gheorghe Cozorici, Marcel Iureș, Virgil Ogășanu, Constantin Dinulescu, Matei Gheorghiu, Marian Hudac, Alfred Demetriu, Agatha Nicolau-Iliescu, Violeta Berbiuc; **spectacol difuzat în serial** la datele de 29 septembrie, 6 octombrie, 13 octombrie, 20 octombrie 1988.

BIBLIOGRAFIE

Acterian, Haig, *Shakespeare*, Editura Ararat, București, 1995

Banu, George, *Uitarea*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002

Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral*, Editura „Paralela 45", Pitești, 2004

Banu, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Editura Nemira, București, 2008

Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia cehoviană – simbol și teatralitate*, Editura Junimea, Iași, 1983

Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985

Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2008

Budeanu, Delia, *Live*, Editura Vremea, București, 2008

Buzoianu, Cătălina, *Mnemosina, bunica lui Orfeu*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi", București, 2005

Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Editura pentru literatură universală, București, 1969

Carandino, Nicolae, *Teatrul așa cum l-am văzut*, Editura Eminescu, București, 1986

Cazaban, Ion, *Caragiale și interpreții săi*, Editura Meridiane, București, 1985

Călinescu, Matei, *Ionesco. Teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006

Cernat, Paul, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, Editura Polirom, Iași, 2004

Chirilă, Dumitru, *Teatru. Fragmente dintr-o istorie trăită*, Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 2005

Chitan, Simona, Mihaela Michailov, *Victor Rebengiuc. Omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008

Cioroianu, Adrian, *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie şi alte vanităţi contemporane*, Editura Polirom, Iaşi, 2002

Cioroianu, Adrian, *Ce Ceauşescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*, Éditions Curtea Veche & Agence Universitaire de la Francophonie, Bucureşti, 2004

Cioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006

Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977

Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982

Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, vol. IV, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003

Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007

Courtois, Stéphane (coordonator), *O noapte atât de lungă. Apogeul regimurilor totalitare în Europa: 1935–1953*, Editura Vremea, Bucureşti, 2008

Deleanu, Horia, *Elogiu regizorului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985

Deletant, Dennis, *Aliatul uitat al lui Hitler. Ion Antonescu şi regimul său, 1940–1944*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008

Dumitrescu, Cristina, *Cronici teatrale (1990–1998)*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi" (supliment), Bucureşti, 2006

Fianu, Andriana, *Dincolo şi dincoace de rol*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985

Focşa, Ion, *Ghinionul a fost norocul meu*, Editura Naste, Piteşti, 1999

Georgescu, Vlad, *Politică şi istorie. Cazul comuniştilor români*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991

Ghiţulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000

Ghiţulescu, Mircea, *Cartea cu artişti. Teatrul românesc contemporan*, Editura Redacţiei Publicaţiilor pentru Străinătate, Bucureşti, 2004

Ichim, Florica, *La vorbă cu Vlad Mugur*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi" (supliment), Bucureşti, 2000

Ionesco, Eugène, *Note şi Contranote*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992

Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura „Cartea Românească", Bucureşti, 1988.

Iosif, Mira, *Teatrul nostru cel de toate serile*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979

Lovinescu, Monica, *Jurnal. 1981–1984*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002

Kivu, Dinu, *Teatrul la timpul prezent*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993

Maliţa, Liviu, *Ceauşescu, critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007

Măniuţiu, Mihai, *Cercul de aur*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1989

Măniuţiu, Mihai, *Despre mască şi iluzie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007

Mihăilescu, Magda, *Aceste Giocонde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urşianu*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006

Modreanu, Cristina, *Şah la regizor*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2003

Moisescu, Valeriu, *Persistenţa memoriei*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista „Teatrul azi", Bucureşti, 2007

Morariu, Mircea, *Mihai Măniuţiu – ipostaze esenţiale*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008

Oprea, Ştefan, *Martor al Thaliei*, Editura Junimea, Iaşi, 1979

Paraschivescu, Constantin, *Cavaler fără iluzii: Petre Sava Băleanu*, revista „Teatrul azi" (supliment), Bucureşti, 2001

Paraschivescu, Constantin, *Exploratori la polul visului (1957–2001): Teatrul Naţional de Televiziune prezintă…*, Societatea Română de Televiziune, Bucureşti, 2001

Patlanjoglu, Ludmila, *La vie en rose cu Clody Bertola*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997

Patrichi, Mircea, *Gina Patrichi. Clipe de viaţă*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 1996

Pârvulescu, Ioana, *În Ţara Miticilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007

Petrescu, Camil, *Comentarii şi delimitări în teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983

Popa, Marian, *Dicţionar de literatură română contemporană*, ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Editura Albatros, Bucureşti, 1977

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc (1945–2004): de la cenzură la libertate*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2004

Popescu, Radu, *Cronici dramatice*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974

Porter, Ivor, *Operaţiunea AUTONOMOUS- În România pe vreme de război*, Editura Humanitas, Bucureşti, 20082

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Editura Amarcord, Timişoara, 2001

Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2000

Runcan, Miruna, *Teatralizarea şi reteatralizarea în România*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003

Rusu, Anca-Maria, *Eugen Ionescu şi Samuel Beckett în spaţiul cultural românesc*, Editura Timpul, Iaşi, 2000

Sebastian, Mihail, *Jurnal*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994

Silvestru, Valentin, *Clio şi Melpomena*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979

Silvestru, Valentin, *Ora 19.30*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983

Silvestru, Valentin, *Un deceniu teatral*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1994

Silvestru, Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992

Sturdza-Bulandra, Lucia, *Amintiri, amintiri*, ediţia a II-a, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1960

Şerban, Andrei, *O biografie*, Editura Polirom, Iaşi, 2006

Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, Bucureşti, 1972

Todorov, Tzvetan, *Abuzurile memoriei*, Editura Amarcord, Timişoara, 1999

Todorov, Tzvetan, *Memoria răului, ispita binelui. O analiză a secolului*, Editura Curtea Veche" Bucureşti, 2002

Vodă-Căpuşan, Maria, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982

Vodă-Căpuşan, Maria, *Caragiale?*, Editura Dacia, Cluj, 2002

*** *Teatrul Dramatic Galaţi (1955–1980). Monografie*, Galaţi, 1980

*** *Carte despre Toma Caragiu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984

*** *Crin Teodorescu*, UNATC, Bucureşti, 2001

*** *Radu Penciulescu*, UATC, Bucureşti, 1999

*** *Teatrul „Bulandra" 1947–1997*, Bucureşti, 1997

*** *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică*, Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 2001

*** *Viaţa teatrală în şi după comunism* (coordonator Liviu Maliţa), EFES, Cluj-Napoca, 2006

*** *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* (coordonator Liviu Maliţa), EFES, Cluj-Napoca, 2006

*** *Teatrul radiofonic. Radioteleviziunea Română*, Oficiul de Presă şi Tipărituri, Bucureşti, 1972

*** *Teatrul Naţional Radiofonic*, Societatea Română de Radiofuziune, vol. II: 1973–1993, Bucureşti, 1998

Cuprins

I. Ceea ce s-ar putea numi destin	5
II. Actriță la Galați	17
III. Actriță la Teatrul „Bulandra“ (1)	45
IV. Actriță la Teatrul „Bulandra“ (2)	97
V. Invitată la Teatrul Național din Cluj	165
VI. Roluri la radio şi la televiziune	187
VII. Actriță de film	206
VIII. Acord final	221
Teatrografie	232
Filmografie	242
Spectacole la „Teatrul radiofonic“	243
Spectacole la „Teatrul de televiziune“	247
Bibliografie	249

